P 1219

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXI
3 iulie septembrie 1983

slab BCU-H

Director fondator:
G. Călinescu

P3131

În acest număr:

- Recurs la «dosarul» *Scrinului negru*
- *Confesiuni literare:* Anton DUMITRIU
- *Mit și cultură* — premise ale unei interpretări comparatiste
- *Bibliotecă de poezie românească* — alcătuită de Marin SORESCU
- *Dialogul artelor* — Salvador DALI
- George BĂLĂIȚĂ — *De ce scriu? În ce cred?*
- *Profil contemporan:* Harold PINTER
- În foileton: Mircea ELIADE — *Teza de doctorat (III)*

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"
al Universității din București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie
şi teorie
LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

Colegiul editorial :
Nicolae FLORESCU (Redactor-şef) ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (Secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU.

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Str. Frumoasă, nr. 26, Bucureşti, of. poştal 12.*
- Abonamentele se fac prin oficiile PTTR, factorii poştali, cît şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : *50.79.60*

Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136-37 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie, nr. 3.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector 5, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie LITERARĂ

Anul XXXI, Nr. 3, Iulie — Septembrie 1983

Sumar

3 **Demnitatea culturii** (Revista de istorie şi teorie literară)

CĂLINESCIANA

I. Impresii

6 *Dimensiunile moralistului* (Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA) ; *Fascinante armonii sonore* (D. I. SUCHIANU) ; *Operă completă* (Nicolae MANOLESCU) ; *O primă a doua ediţie...* (Nichita STĂNESCU)

II. Contribuţii

12 *Doctoratul şi conferinţa universitară. Mărturii epistolare* (Nicolae MECU)
18 *În legătură cu «transferul» la Universitatea din Bucureşti* (C. POPESCU-CADEM)
21 *Opt zile în Franţa* (Cornelia ŞTEFĂNESCU)

III. Restituiri

26 *Ludwig Tieck* — fişe de istorie literară (Cuvînt înainte : Al. PIRU. Notă de ediţie : Georgeta STOIA-MĂNESCU)
39 *Recurs la «dosarul»* Scrinului negru — I (Pavel ŢUGUI)

POETICA

46 *Une théorie comparatiste de la littérature* — III (Adrian MARINO)
50 *Marginalii la teoria receptării* (Livius CIOCÂRLIE)
54 *Mit şi cultură — premise ale unei interpretări comparatiste* (Dan GRIGORESCU)

ANCHETA NOASTRĂ

58 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspunde George BĂLĂIŢĂ)

SAECULUM

CENTENAR N. CARTOJAN
59 *Contribuţii la cercetarea cărţilor populare* (Felix KARLINGER)
LIVIU REBREANU
62 *«Răscoala» — cinci decenii de la apariţie* (Augustin BUZURA)
DUILIU ZAMFIRESCU — 125 de ani de la naştere
63 *Corespondenţa scriitorului în receptarea criticii* (Al. SĂNDULESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

68 Anton DUMITRIU : «Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul» (Interviu realizat de Ileana CORBEA)

OGLINZI PARALELE

74 *I. L. Caragiale și Edgar Allan Poe* — II (Studiu de Mircea ZACIU)
80 *Leonid Andreev și simbolismul* (Ana-Maria BREZULEANU)
84 PETRU CARAMAN : *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez* — II (Prezentare de Iordan DATCU)

«ARCHIVU. . .»

89 *MIHAI EMINESCU : [Despre cugetare]* — III (Considerații finale de Eugen S. CUCERZAN și D. VATAMANIUC)
96 *O satiră versificată din secolul al XVIII-lea* (Comentariu introductiv și transcrierea textului de Mihai MORARU)

DIALOGUL ARTELOR

101 Salvador DALI
Fragmente dintr-un eseu... (Ion BIBERI)
104 TUDOR VIANU : *[În spațiul grădinilor]* — II

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

107 *Poezie populară* — comentată și antologată de Marin SORESCU

PROFIL CONTEMPORAN

113 *Harold Pinter și cele patru ziduri ale singurătății* (Mihai RĂDULESCU)
118 Michel BUTOR : *Itinerar spiritual* — II

CRONICA EDIȚIILOR

123 În dezbatere : *Istoria...* călinesciană. *Puncte de vedere* (Marcel DUȚĂ)
129 *Cronica lui Neculce într-o nouă ediție* (Dumitru VELCIU)

MATERIAL DOCUMENTAR

133 G. CĂLINESCU — TUDOR VIANU
De amicitia — strofe improvizate (Comentariu de Stancu ILIN)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

139 I. Cărți: D. Murărașu, *Mihai Eminescu. Viața și opera* (Mircea SCARLAT); Emil Turdeanu, *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament* (I. C. CHIȚIMIA) ; Irmgard Lackner, *Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien* (Cătălina VELCULESCU) ; Timothy I. Reiss, *Tragedy and truth* (Niculina IVANCIU)

144 II. Reviste : *Viața Românească* (Marian VASILE) ; *The Modern Language Review* (Mihaela HAȘEGANU)

147 BREVIAR

149 AQUA FORTE

ÎN FOILETON

153 Mircea ELIADE : *Teza de doctorat* — III (Text îngrijit de C. POPESCU-CADEM)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Să punem cu putere în evidență superioritatea orînduirii noastre, pe baza faptelor, a realităților materiale și spirituale, să înarmăm întregul popor cu concepția nouă despre viață, despre comportarea în muncă, în societate, cu o concepție revoluționară în activitatea de ridicare a patriei noastre pe o nouă treaptă superioară de dezvoltare !»

NICOLAE CEAUȘESCU

DEMNITATEA CULTURII

Indisolubila interdependență dintre istoria și cultura unui popor, între manifestările politice ale celei dintîi și valențele spiritual-artistice ale celeilalte, face ca, dintotdeauna, momentele cruciale din evoluția unei civilizații să angreneze, într-o măsură sau alta, *întregul* organism social ; orice fapt politic fundamental își răsfrînge semnificațiile de-a lungul diferitelor trepte ale scării naționale de valori, astfel încît dimensiunea spirituală — în ciuda aparentei (sau teoretic presupusei) sale autonomii va fi, în chip dialectic necesar, re-orientată potrivit noii staturi socio-politice.

Un astfel de moment politic de rezonanță istorică fundamentală a fost, în viața poporului român, Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, prin ale cărui directive, precizări teoretice și decizii aplicative i s-au redat culturii române drepturi esențiale : dreptul la deplina independență spirituală, paralel cu libertatea racordării la circuitul mondial de valori ; dreptul la re-cunoașterea, recuperarea și valorificarea tradiției sale specifice ; dreptul la o dezvoltare fără precedent a condițiilor materiale și investițiilor morale ; dreptul la diversificare estetică, paralel cu datoria unei reevaluări capitale a eticii profesionale. Altfel spus, dreptul de a-și recăpăta rădăcinile, de a-și crea liber prezentul și de a-și configura potrivit specificului său moral, politic și artistic, viitorul spiritual. Drepturi inalienabile, fără de care o adevărată conștiință națională este de neînchipuit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ideile generoase exprimate la istoricul Congres și care ne călăuzesc de atunci încoace, constituie pentru toți cetățenii țării noastre, ca și pentru noi, cei angajați în domeniul științelor sociale, imboldul hotărîtor al entuziasmului creator, îndreptat integral spre valorificarea complexă a patrimoniului național, de la origini și pînă în contemporaneitate.

Asemenea evenimente politice *totale* nu sînt — și nu pot fi — multe în viața unei națiii și de aceea meditația asupra lor nu va fi niciodată de ajuns. Odată cu Congresul al IX-lea al partidului, grație clarviziunii excepționale, curajului politic exemplar și fermității principiale exprimate atunci în chip magistral de către Secretarul General al Partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, s-a putut afirma hotărît demnitatea culturii române, ce și-a căpătat propriu-zis dreptul la o existență liberă, deschisă celor mai generoase orientări creatoare pe plan universal. Curente literare programatic ignorate pînă atunci, personalități literare exponențiale, dar studiate fragmentar, vulgarizator și unilateral, perioade istorice delimitate procustian sau radical și răuvoitor falsificate, opere artistice îndelung ținute în chingile «indexurilor» — și-au redobîndit, de atunci, adevărata condiție, justa măsură, căpătînd astfel dreptul la perenitate. O vastă activitate de transpunere în limba română a celor mai valoroase opere literare, alături de promovarea traducerilor din românește a acelor creații universal viabile, purtătoare ale mesajului specific României moderne, socialiste, au constituit alte repere de însemnătate capitală pentru ceea ce, cu legitimă mîndrie, se numește *demnitatea* unei culturi.

Istoria literară a beneficiat la rîndu-i de o vitalizare sistematică, într-un climat intelectual întemeiat pe respectul tradiției și al valorii, atît strict documentar, cît și estetic privind lucrurile. Desigur, greutăți au fost, sînt și vor fi în acest domeniu, ca și în altele ; ritmul în care sînt aduse în contemporaneitate, comentate și valorizate marile resurse ale istoriei literare este încă lent, situația fiind generată deopotrivă de factori obiectivi și subiectivi. Așa cum a arătat nu demult tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, există un decalaj între dezvoltarea generală a societății, a forțelor și mijloacelor de producție în special și evoluția sistemului ideologic. Noul — element esențial într-o spiritualitate — se lovește încă de prejudecăți, de inerții administrative, de incompetență, lene intelectuală și carențe morale, însă o analiză obiectivă certifică acest adevăr de necontestat : în România ultimilor 18 ani, cultura a cunoscut o dezvoltare cu totul aparte, iar valorile reale, profunde, ajung, mai devreme sau mai tîrziu, să circule conform mesajului și semnificațiilor lor moral-artistice.

Cultura și, în speță, literatura română, nu depinde decît de calitatea oamenilor care contribuie la configurarea noilor sale coordonate. Este acesta rezultatul firesc al unui proces revoluționar, care și-a făcut din Om axul vital al existenței sale. După cum spunea tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în *Mesajul* adresat Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la crearea Societății Scriitorilor Români : *«Acționînd pentru o literatură și artă pătrunse de un înalt spirit patriotic și revoluționar, de nobilele idealuri ale umanismului socialist, care să cultive în conștiința oamenilor, a tineretului, sentimentele nobile ale dragostei de țară, de partid și popor — scriitorii, creatorii de artă se vor dovedi la înălțimea marilor cerințe ale ridicării patriei pe noi culmi de civilizație și progres, aspirațiilor și pasiunii revoluționare cu care întreaga națiune acționează, sub conducerea gloriosului nostru partid comunist, pentru înaintarea României pe calea socialismului, a înfăptuirii visului de aur al omenirii — comunismul !»*

În măsura în care valoarea fiecărui scriitor, a fiecărui istoric, critic sau teoretician literar va ști să se adauge funcțional și în mod plenar în ansamblul uman

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce conferă culturii statutul de corolar al unei spiritualități, — gîndirea contemporană românească va reuși nu numai să se ridice la nivelul înalt al tradițiilor sale, întemeindu-și astfel un viitor de unică anvergură, dar și să se afirme în cadrul ansamblului universal de valori ca o prezență de inconfundabilă pregnanță.

În cadrul Cuvîntării tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative, ce a avut loc la Mangalia la începutul lunii august, s-a insistat, pe bună dreptate, asupra calității morale a omului de cultură, a tuturor manifestărilor sale spirituale. Subliniindu-se unele rămîneri în urmă în ceea ce privește conștiința revoluționară, socialistă, faptul că procesul de făurire a personalității omului nou nu este deloc scutit de contradicții — pe care întregul ansamblu al culturii trebuie să le studieze și să le înlăture —, în *cuvîntare* s-a insistat asupra osmozei dintre generații, a interdependenței dintre răspunderea personală și cea colectivă, asupra necesității de a cunoaște, de a dezbate și de a contracara orice teorie incompatibilă cu specificul poporului nostru și cu stadiul de dezvoltare a culturii noastre contemporane, arătîndu-se că sistemului de propagandă trebuie să i se acorde nu o atenție formală, birocratică, superficială, ci întreaga atenție de care trebuie să beneficieze, ca sector esențial al societății noastre, deschisă culturii. *«Să înțelegem că munca de formare a omului nou, de creare a unui spirit revoluționar în muncă, în viață, în toate domeniile, presupune ca toate organele și organismele de partid și de stat din cadrul propagandei și culturii, dar și întregul partid — să considere problema activității politico-educative ca o sarcină centrală în momentul de față»*. În acest context, istoria, critica și teoria literară beneficiază de un statut aparte, precizat cu clarviziune de Secretarul General al Partidului în cuvîntul său, atît în ce privește valorificarea tradițiilor spirituale, abordarea științifică a acestora și judecarea lor în spiritul adevărului și valorii intrinseci, cît și integrarea activă în dialogul cultural universal.

Există peste tot în lume, la ora de față, o adevărată — și salutară — fascinație față de documentul literar. Studiile de filosofia culturii, alături de progresele politologiei, ascensiunea continuă înregistrată de sistemul marxist de interpretare a faptelor de artă, preocupările pragmaticii, retoricii, psihologiei creației, alături de teoriile moderne ale textului literar, au, toate, o nevoie imperioasă de acest act de validare a creației propriu-zise, care este documentul.

În tot acest context, *Revista de istorie și teorie literară* înțelege să-și asume menirea culturală cu deplină responsabilitate, realizînd un echilibru de mai multe ori profitabil între interpretarea literaturii și sporirea corpusului de documente ale istoriei literare. Pe de altă parte, vom căuta să ne înscriem activ în dezbaterea celor mai «fierbinți» probleme ale teoriei și criticii literare contemporane, în cadrul tendințelor, adeseori divergente, ce apar pe plan mondial în domeniul culturii, un domeniu numai în aparență autonom și ferit de riscul imixtiunilor de ordin politic și chiar reacționar.

În acest sens, reliefînd rolul propagandei noastre în a arăta *«cu toată claritatea că socialismul nu este un marș triumfător, ci un drum de muncă și luptă revoluționară»*, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU sublinia, deopotrivă — în cadrul aceleiași *cuvîntări* — că : *«O atenție deosebită trebuie să acordăm combaterii oricăror forme de naționalism, rasism, antisemitism, de învrăjbire a oamenilor muncii, a popoarelor. Este bine cunoscut că toate acestea au constituit și constituie și astăzi o armă în mîna cercurilor reacționare, imperialiste, a acelora care doresc să mențină dominația și asuprirea altor popoare. Trebuie să desfășurăm o activitate susținută de combatere și demascare, zi de zi, concret, a oricăror asemenea manifestări.»*

Iată tot atîtea motive pentru a ne reconsidera activitatea potrivit dimensiunilor — grave și înălțătoare, totodată — ale prezentului. Datoriile *profesionale* sînt acum, mai mult ca oricînd, datorii de conștiință — de *conștiință revoluționară* — și de realizarea unui raport just între aceste două forme umane de a fi în și prin cultură depinde în chip fundamental îndeplinirea misiunii noastre spirituale și politice.

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CĂLINESCIANA

I. IMPRESII

DIMENSIUNILE MORALISTULUI

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Acel critic care, în cursul strălucitei sale cariere, a risipit, cu generoasă prodigalitate, judecățile de valoare cu preponderență estetică, a fost și un judecător de deosebite rigori al lumii morale. Observator acut și minuțios al realului căruia i-a acordat o atenție de-a dreptul proteică, fascinată de obiecte și mulîndu-se pe infinitatea lor, Călinescu a fost necontenit tentat, chemat și de tăcutul, ascunsul imperiu al vieții sufletești. Ceea ce trăia tainic sub coaja învelișului frumos i se părea vrednic de a fi cunoscut, deoarece marile mecanisme interioare ale universului, funcționînd unitar, arătau admirabile legități, pe care gînditorul și artistul ar fi dorit să le descopere și să le aplice și în tărîmul sufletului. Căci o viziune Kalokagathică de om de Renaștere se dezvăluie la capătul lecturii operei de moralist a lui Călinescu, din care respiră o enormă sete de desăvîrșire în vederea realizării acelei finalități imprimate în noi ca o implacabilă lege. Și sensul acestei viziuni s-ar împlini în descoperirea armoniei universale care leagă ființa de ființă și pe toți de cosmosul plapitînd de viață, de frumusețe. Dar pentru ca armonia să fie deplină, binele și adevărul trebuie să o încunune, aceste veșnice atribute morale, ale vieții superior înțelese. Și mintea neostenit căutătoare a lui George Călinescu a încercat să ofere, în fiece pagină a publicisticii sale dedicate analizării raporturilor dintre oameni, dintre oameni și natură, dintre om și sine, lecții aparent ușoare, date cu ironia lui suverană, lecții de comportament, lecții de supunere a ființei la comandamente superioare. În pilule plăcute, el a amestecat, după obiceiul său, agreabilul cu utilul și a învățat pe om calea spre desăvîrșire.

I-a învățat mai întîi pe confrați, tineri și vîrstnici, deontologia criticii, explicîndu-le scara adevărată a relațiilor într-o ierarhie de valori solid, trainic constituită. *«Atîta vreme cît cineva își exprimă o părere proprie, din convingere, oricare ar fi armele întrebuințate pentru a dobori pe adversar, nu poate fi vorba de mojicie. Poetul mare este un poet mare, dar nu se poate supăra ca de o necuviință, dacă cineva nu poate sau nu știe să-l guste. Orice se poate discuta. [...] Gustul se preface, preferințele se schimbă, greșești ieri sau greșești azi, e bine să taci, dar e mai curajos să-ți mărturisești eroarea. [...] Dar, iată, el nu a suferit o schimbare de ordine critică, ci una psihologică. Atacul este forma unui resentiment și a unei răzbunări. Noi, aceasta, n-o știm. De este adevărat, cel dintîi care va suferi va fi polemistul, în conștiința sa cea mai din fund».* (*Păreri și resentimente*, în *Viața literară*, an II, nr. 65, 10 dec. 1927).

Coleg de generație cu poeți atunci tineri, pe care acum îi socotim clasicii noștri interbelici, Călinescu tempera, cum am văzut, atacurile lor reciproce, violențele lor verbale, amintindu-le necontenit raportul de valori, respectul pe care și-l datorau, obligația de a se supune judecății critice. Căci, pentru el, exercitarea funcțiunii critice implica o răspundere de profunzime, judecarea operei făcîndu-se *«cu sentimentul de a fi contribuit la adevăr»*, critica însăși trebuind să fie *«un act de solitudine și asceză»*, adică de reflecție și reculegere. Ba, chiar mai mult, de critică se lega, în gîndirea călinesciană, o concepție morală constructivă, opusă cu îndîrjire atitudinii critice demolatoare, cum se vede din articolul *Fronda copiilor*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din 1929, prins în foarte semnificativa culegere *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, articol plin de un pathos grav, rar întîlnit în publicistica marelui critic : *«Și iată, mă rog, pe noii mistici, corespunzători seriei de bacalaureat 1928, făcînd ultravoltairianism. Dar unde este ardența, unde este construcția, unde este elanul anonim ce stă la baza credinței ? Cu individualism mărunt, cu scheme de unul singur și cu strîmbături din nas la cel mai neînsemnat colb, nu se ridică temple. [...] Nu cu sentințe monosilabice își poate dovedi o generație dreptul la existență...»*

Într-adevăr, atiudinea și actul critic îi păreau lui Călinescu a fi produsele superioare ale raportului activ dintre gîndire și lume, și care se cereau urmate în mod obligatoriu de faptă. Iar fapta se judeca în funcție de finalitatea ei, adică în măsura în care se integra într-un proces constructiv, implicînd atît energiile insului, cît și pe acelea ale națiunii. Astfel, într-o superbă pagină scrisă la un an după moartea maestrului său, Vasile Pârvan, Călinescu făcea elogiul emoționant al unui *erou al intelectului*, de cea mai înaltă speță, care a profesat o filosofie etică a caracterului pus în slujba intereselor naționale, izbutind cel mai deplin acord între gînd și faptă spre realizarea unei mari construcții : *«Puțini din rasa noastră au dat o pildă mai monumentală de energie pusă în slujba unei idealități. Cînd se profesează pentru foloase naționale o filosofie etică a „caracterului" e prilejul să spunem că niciodată această însușire, a acordului între gînd și faptă, n-a fost mai strălucit realizată. Și nu e vorba de încăpățînarea oarbă, de ambiția îndărătnică și surdă a omului visător de glorie, ci de năzuința lucidă a unei minți fericite care caută în construcție rezolvarea problemei vieții.»*

De aceea nu e de mirare că în momentul în care se hotărîse să scoată o revistă proprie, în 1930, G. Călinescu putea conferi acestei acțiuni o aură etică, legînd-o de o întreagă concepție neîntrerupt și neobosit constructivistă și era în măsură să mărturisească frumos satisfacția sa spunînd : *«În mănăstirea inimii, pentru cine știe ce vrea și pentru ce vrea, bucuria liniștită a faptei susură în permanență, ca o fîntînă arteziană printre palmieri.»*

Dar după primii ani de publicistică încărcați de gravitate, izvorîtă din dorința de a îmbunătăți prin punerea în fața publicului a comandamentelor etice superioare, G. Călinescu trecea la un alt stil de moralist. În chipuri mult mai feluri te, pe cele mai diverse teme cotidiene, scriitorul broda dialoguri amuzante, înjgheba fabule, concentra descrieri, care toate, sub haina ironiei, încercau o caracterologie sui-generis. Indiferenții, necinstiții, snobii, proștii, dar mai cu seamă leneșii, suferă tăișul necruțător al ironiei călinesciene mascate de o binevoitoare politețe. Cercul obiectelor meditației moralistului se lărgește pînă la cuprinderea unor instituții, a unor activități publice al căror bun mers înseamnă sănătatea patriei. Școala, teatrul, presa, artele îl preocupă în mod esențial și le acordă o atenție ascuțită. Cu surîsul pe buze, în dialoguri aparent inofensive, moralistul dă lecții de urbanitate, de bun gust, de comportament. *Ridendo castigat mores.. («Despre ce pot eu vorbi cu d. inginer ca să nu par pretențios ? De întreb : „Ai cîtit cutare carte ?" el îmi poate răspunde fără nici o jenă : „Nu. Dar cine-i ăsta ?" Dacă vorbesc de muzică, de sociologie, de politică, de teorii medicale, de teorii estetice, de noua enciclopedie franceză, de amintirile intelectuale ale lui Alain, ei mă privesc mirați, îngrijorați de bizareria preocupărilor mele, deloc rușinați. Domnul inginer mi-a spus într-o zi : «Te ții mereu de drăcii !»)*

La temelia atitudinii critice a moralistului Călinescu se descoperă, tenace, civismul ardent ale cărui ramificații s-au extins prin toată gîndirea și creația sa. Fiindcă binele public a fost preocuparea majoră și constantă a marelui om, care socotea patriotismul cu atît mai intens resimțit, cu cît pornea din minți mai luminate de cultură. Și fiecare pagină a operei publicistice, aparținînd fie perioadei *mizantropice* fie celei *optimiste*, este permeată de o aspirație evidentă spre amendarea stărilor imperfecte de lucruri din țară, spre construirea unei scări de valori întemeiate pe adevăr. Și înainte și după 23 August, Călinescu a adus aceeași temperatură înaltă a urmăririi idealurilor patriei în cele mai variate forme de activitate, înțelegînd cu o penetrație unică specificitatea fiecărei etape de istorie. Stă drept exemplu în acest sens o tabletă din 1957, intitulată *Patriotismul nostru*.

În consonanță cu aspirațiile nutrite pentru desăvîrșirea lucrurilor patriei, năzuința spre propria desăvîrșire a stăruit în viață ca și în operă. Umanist îndrăgostit de clasicitate, cunoscător desăvîrșit al Renașterii europene, G. Călinescu a urmărit să facă din viața sa o operă de artă conform legilor Kalokagathiei, de care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

am vorbit mai înainte, îngemănînd latura de frumusețe cuprinsă în aceasta cu latura morală, de bine și de adevăr. Și drumul împlinirii binelui, al desăvîrșirii virtuții, a fost tradus de artist și moralist în cartea *Șun sau calea neturburată*. La adăpostul *«mitului mongol»*, cum și-a subintitulat opera, Călinescu a dat întruchipare unei deveniri supuse frînei morale superioare. Eroul, aspirînd necontenit spre binele suprem al patriei și al său, sprijinindu-se pe tradițiile cele mai rezistente, ale riturilor, învinge adversitățile și reconciliază spiritele învrăjbite, izbutind la capătul drumului armonia aceea căutată de toate înțelepciunile lumilor vechi și noi, aceea care dă pace sufletului individual, punîndu-l în concordanță cu armoniile celeste, și dă echilibru rodnic colectivităților. Căci cel care dorește să pună ordine în jurul său, se cuvine să aducă mai întîi rînduială întru cele dinlăuntrul său : *«...cei care doreau să-și călăuzească bine noroadele se sileau mai înainte să pună rînduială în familiile lor ; acei care doreau să pună rînduială în familiile lor se sileau mai întîi să se îndrepte pe ei înșiși ; cei care doreau să se îndrepte pe ei înșiși se sileau mai întîi să-și facă inimi drepte ; cei care doreau să-și facă inimi drepte se sileau mai înainte să fie curați la suflet și fără strîmbătate ; cei care doreau să fie curați la suflet și fără strîmbătate se sileau mai întîi să-și desăvîrșească cunoștințele morale ; cine își desăvîrșește cunoștințele morale pătrunde mai adînc rostul faptelor omenești»*.

Astfel Șun, eroul înțelept și activ, căutînd neîncetat virtutea în viața personală și în cea obștească, în fapta creatoare, se curăță de patimi și intră pe calea neturburată a desăvîrșirii.

La capătul operei de moralist a lui Călinescu, ca o încununare ideală a unei concepții despre perfecțiune, *Șun* întrupează o aspirație și o izbîndă a unei lucrări neobosite, executate cu răbdare și înțelepciune, o paradigmă despre cel care urmează cu statornicie neclintită *calea* binelui și adevărului, făcînd posibilă, o dată mai mult, traducerea în viață a modelului umanist.

FASCINANTE ARMONII SONORE

D. I. SUCHIANU

Călinescu avea în el ceva genial și, bineînțeles, inegal. Căci geniul nu e o lungă răbdare — cum se spune de obicei —, ci foarte intermitente scăpărări de scîntei și izbucniri de flăcări. Semăna în multe privințe cu Iorga...

Într-adevăr, ca și Iorga, Călinescu devorează biblioteci întregi în cîteva luni. Ca și Iorga, Călinescu nu gîndește discursiv. Cu ideile nu raționează, ci pictează. Și uneori aceste ale lor picturi spirituale sînt stupefiant de frumoase. De pildă, cred că una din cele mai extraordinare fraze scrise în românește este aceea cu care se încheie cartea lui Călinescu despre Viața lui Eminescu. *Ca și la Iorga, o frază lungă de un kilometru, dar unde vorbele nu se acoperă unele pe altele, ci parcă se limpezesc unele prin altele pe măsură ce se înmulțesc și pe măsură ce drumul se lungește. Iată ce spune Călinescu despre moartea marelui poet :*

«Ape vor seca în albii, și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va vesteji în depărtări, pînă ce acest pămînt să-și strîngă toate sevele, și să le ridice în teava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale».

Este cea mai înaltă formă de poezie. Poezia fără versuri. Poezia în proză. Proza ritmată. Vorbirea unde, la fiecare cotitură, mișcarea metrică, scandarea coincide cu mișcarea gîndului, cînd gîndește în adîncime înțelesul cuvîntului care trece :

«Ape vor seca în albii»

Această abundență de a, deschis larg, sugerează oprirea, încetarea oricărei curgeri...

«și-pes-te-lo-cul-în-gro-pă-rii-sale-va-răsări-pădure-sau-cetate...»

Este mișcarea lăuntrică, măruntă, obscură, a pămîntului, care lucrează și transformă, încet și greu, treptat și lung, care preface un cimitir în pădure și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pădurea în oraș... Silabele curg într-un șir nesfîrșit de silinți infinitezimale care se adună...

Apoi :

«și cîte o stea va veșteji în depărtări...» — *iarăși încremenire, imobilitate, poticnire :*

«Pînă ce acest pămînt să-și strîngă toate sevele» —*iarăși, travaliul milenar, miliardar, al pămîntului, adunarea neobosită, împingerea tăcută, insistentă, pînă în momentul climax, cînd toate puterile adunate, mai au un lucru greu de făcut :*

«să le înalțe în țeava subțire» — *silință, trudă de a se ridica, printr-un canal îngust și greu de răzbit. În sfîrșit, victoria, apoteoza :*

«a altui crin de tăria parfumurilor sale».

Cuvinte ultime, sfîrșit de frază, cu, deci, acel largo *muzical, acel acord prelungit, final de gîndire ; apoi acel plural de protocol poetic : tăria* parfumurilor *sale, plural majestic, cu alură regală de «punct de orgă», marcînd ieșire la lumină după răzbiri trudite prin îngustimi de «țeavă subțire».*

Este poezia totală. Este muzică...

Călinescu a descoperit că mai există și un alt fel de frumuseți, fascinante armonii sonore, similitudini muzicale între gînduri complet deosebite. «Ce n'est pas le contenu d'une idée qui fait sa valeur ; mais l'élan» — *spunea Barrès. Nu e tocmai așa. Conținuturile au mare importanță. Tocmai diversitatea lor, heterogenitatea lor fac posibile un fel de rime de idei, logodne muzicale între gînduri foarte deosebite. Sînt acele* corespondențe *de care vorbea și care îl fascinau pe Baudelaire. Să descoperi aceste magice căsătorii muzicale este cea mai înaltă însușire a poetului. Călinescu o avea...*

OPERĂ COMPLETĂ

Nicolae MANOLESCU

Vă propun să răsfoim împreună *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu: mai exact, cîteva capitole, vreo 150 de pagini, cuprinzînd «epoca marilor clasici».

Această formulă din manualele școlare de azi n-a fost creată de inventivitatea lui G. Călinescu. Printre puținele pe care nu i le datorăm. El vorbește de *Junimea* sau de *momentul 1870*, de *Mihai Eminescu — poetul național*, de *Marii prozatori* sau de *momentul 1880*, și de (cred că trebuie inclus tot aici, în *momentul 1880) Literatorul* macedonskian.

Fiecare capitol (și nu numai cele care se referă la *epoca* dintre 1860 și 1890) este determinat de G. Călinescu în funcție de trei planuri distincte. Primul plan este acela al unei grupări literare, reviste, gen literar sau individualități care pot garanta configurația (și aceasta e al doilea plan) unui așa zis *moment*. Se înțelege că *momentul* trebuie privit ca un interval de timp în care apare sau atinge punctul culminant un fenomen literar ori un mare creator. Al treilea plan e oferit de principala caracteristică a momentului : de exemplu *momentul 1880* al *marilor prozatori* are drept caracteristici dominante *promoția ruralilor* și *naturalismul* ; celălalt *moment 1880*, legat de revista *Literatorul*, are drept caracteristici *Poezia socială și decadentă* și *Romanul ciclic.*

Pe aceste trei planuri diferite, deși convergente, înfățișează G. Călinescu nobila aventură a literaturii române.

Sîntem într-o epocă în care strălucirea generației pașoptiste se află la apusul ei. Cea mai extraordinară, probabil, generație din istoria noastră — de care legăm, în politică, viață socială și culturală, apariția și consolidarea României moderne — își începuse acțiunea pe la 1840 (anul *Daciei literare*, al *Teatrului Național* din Iași și al nuvelei lui Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*), o continuase cu revoluția de la 1848 și cu Unirea de la 1859, desăvîrșind-o cu războiul de independență de la 1877. Cînd ia naștere la Iași societatea «Junimea», pe la 1863—1864, pașoptiștii sînt niște figuri venerabile (au aproape 50 de ani, ceea ce în secolul al XIX echivala cu vîrsta memoriilor — dovadă Aricescu, Alecsandri, Ghica și ceilalți), perso-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nalități intrare în legendă (de exemplu N. Bălcescu sau I. H. Rădulescu) și, în orice caz, reprezentanți ai unei alte lumi decît aceea pe care o considerau ca fiind a lor scriitorii tineri, născuți spre mijlocul secolului. Trecerea ștafetei trebuie să fi fost pasionantă. Cei treizeci de ani (uneori nici atîți) care despart pe Alecsandri de Eminescu sau pe C. Negruzzi de Titu Maiorescu aduc o schimbare mult mai mare decît vor aduce cei treizeci de ani care vor despărți, la rîndul lor, pe Eminescu de Arghezi, sau pe Maiorescu de Lovinescu. G. Călinescu, avînd harul tablourilor sintetice și rapide, trase din cîteva mișcări de pensulă, va începe capitolul despre Maiorescu și «Junimea» cu astfel de considerații istorice generale :

«Pînă la întemeierea Junimii, literatura română este scrisă aproape numai de boieri, de mari boieri la început, de boierii de clasa a doua, în epoca bonjuristă, și de burghezii și dascălii intrați în mica boerie (șătrari, pitari, slugeri, cluceri, medelniceri, stolnici, serdari, paharnici, cămînari) în deceniul de după Revoluție. Cu toată fricțiunea de pretenții între acești oameni vechi și noi, toți, oricît de liberali, țin ca măcar prin felul de viață să păstreze privilegiile clasei de sus și s-a văzut că cel din urmă sosit devine și cel mai rigid conservator» (p. 343).

Cine ar citi prima oară cartea și ar cădea peste un astfel de pasaj s-ar putea mira de preocupările autorului : aceasta nu e (nu e încă) *istorie literară*, ci istorie socială și a mentalităților. Însă G. Călinescu nu pregetă în a schimba mijloacele, în funcție de necesități. Pe aceeași pagină, biografia lui Maiorescu face apel la alte mijloace, mult mai «pozitiv» științifice, documentare, arhivistice. Pentru ca biografia lui Eminescu, cincizeci de pagini mai departe, să așeze documentul în perspectiva legendei și a mitului. Critica literară, sub forma descrierii universului poetic, e prezentă în partea referitoare la opera *«poetului național»*. Aici toate antenele lui G. Călinescu sînt îndreptate spre interiorul imaginației artistului — așa cum, o clipă mai devreme, erau îndreptate spre lumea din afară, spre istoria care pregătea sau învăluia opera. Universul poetic eminescian, flora și fauna fanteziei poetului, viziunile colosale, romantice, sălbatice, au aceeași concretețe și trăinicie *reală* ca și lucrurile intorice evocate mai devreme :

«Nu varietatea e nota dominantă, ci dimensiunea, cantitatea. Aceasta e determinată prin puterea de a intimida conștiința și a o anula. Cutari versuri conțin numai noțiunea simplă de codru, dar într-o proporție colosală. Pădurea noastră empirică are o durată limitată, fiind supusă desagregării, codrul eminescian însă „crește" peste marginile de timp ale domniilor, peste acelea ale raselor, el este de veci. Imaginea aceasta egipteană de trăinicie peste milenii determină dimensiunea microscopică a omului și deșteaptă acel sentiment tipic eminescian de nevoie de a se lăsa în voia dinamicei firi» (p. 404—405).

Spre comparare, să ne aruncăm ochii pe capitolul despre Creangă, care începe tot cu un tablou : dar în care locuri, nume, floră, faună, nu sînt himeric literare, ci reale, și le puteam vedea acum un veac și jumătate în părțile moldovene dinspre Neamț :

«Pe stînga Siretului, urmînd spre izvoarele lui, de jos și pînă sus în Maramureș și Bucovina se ridică munții ca o spinare ce lasă coaste de o parte și de cealaltă, în Transilvania și Moldova...» (p. 412).

Așa începe capitolul despre autorul *Amintirilor*. Dar cum se încheie ? Pentru cine nu-l știe îndeajuns de bine pe G. Călinescu, finalul e cu totul neprevizibil. El e scris cu altă mînă. În locul descrierii minuțioase, în locul istoriei și geografiei, în locul etnografiei — trei fraze lapidare și sintetice, care conțin cea mai bună, pînă azi, definiție a geniului lui Creangă :

«Scriitori ca Creangă nu pot apărea decît acolo unde cuvîntul e bătrîn și echivoc și unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare. Era mai firesc ca un astfel de prozator să răsară peste cîteva veacuri, într-o epocă de humanism românesc. Născut cu mult mai devreme, Creangă s-a ivit acolo unde există o tradiție veche și deci și o specie de erudiție, la sat, și încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător» (p. 431).

Observația cea mai comodă pe care asemenea variații de instrument critic, de perspectivă și de ton ne-o sugerează este aceea că G. Călinescu urmărește să țină de fiecare dată în mînă unealta potrivită cu scopul său critic ori istoric. El este, în același timp, istoric al societății sau al mentalității, documentarist, biograf, filosof al culturii, critic literar, lexicograf, sociolog, psiholog, publicist și altele ; privește lucrurile în perspective largi și îndepărtate sau, din contra, foarte apro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

piate, e patetic, ironic, solemn, plin de umor, pios, circotaș, analitic, superficial, pedant, minuțios, pripit ; e cînd epic, cînd liric, cînd dramatic, după cum o cere regia spectacolului.

Rareori o perioadă atît de generoasă ca aceea cuprinsă între 1860 și 1890 și-a găsit un comentator dispunînd de o atît de largă gamă de procedee ca G. Călinescu. Dacă pașoptiștii ne dăduseră începuturile, adolescența genurilor și speciilor literare (nuvela, pastelul, poezia lirică, drama, comedia, romanul sînt, toate, creația lor), marii clasici ne dau maturitatea literaturii naționale. Mă întorc, într-un fel, la considerațiile din debutul acestui articol. Adecvînd necontenit perspectiva la materia pe care o are în față, G. Călinescu face, ca nimeni altul, *operă completă* cînd studiază istoria literaturii, în cazul nostru epoca marilor clasici. Specialiștii cei mai deosebiți pot afla alci puncte utile de plecare, nu numai criticii literari. Întîiul moment extraordinar, din punct de vedere estetic, al literaturii române și-a găsit în G. Călinescu *portretistul* (dacă pot spune așa) magnific și desăvîrșit.

O PRIMĂ A DOUA EDIȚIE...

Nichita STĂNESCU

Recent a apărut într-o primă a doua ediție, dacă putem zice astfel, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent *a lui G. Călinescu, — operă fundamentală, cel mai fantastic și detaliat, totodată, tablou de epocă al literaturii noastre și, în același timp, frescă monumentală, cu calități de portretistică unică.*

Cînd am luat cartea în brațe, am luat-o cu aceeași plăcere cu care aș fi pus în spinare un sac cu grîu...

Brusc mi-a revenit în memorie figura măreață a profesorului G. Călinescu, căci am avut onoarea, în timpul cît am frecventat Facultatea de filologie, să-i fi audiat mai multe cursuri. Apoi, profesorul Tudor Vianu, ținînd la mine ca la un elev al său, m-a invitat de cîteva ori la ședințe ale Academiei Române (unde, pe atunci, erau rezervate și locuri pentru studenți) și, cu acest prilej, am putut să-l aud pe marele nostru G. Călinescu vorbind într-o altă postură, nu în postura de profesor, ci în aceea de academician. Și cu precădere am avut cinstea să-l văd la aniversarea prozatorului Mihail Sadoveanu, cînd G. Călinescu a rostit unul dintre cele mai splendide discursuri ale sale, fiindcă, printre multe altele, era și un orator de prima mărime, în alocuțiunea căruia adevărul esențial se împletea în mod armonios cu frumusețea limbii române, dulceața graiului moldovenesc cu fascinația neologismului pentru care profesorul avea o mare dragoste. Dealtfel, nicăieri neologismul nu a sunat mai bine în limba noastră vorbită sau scrisă ca la dînsul. Surprindea poate modul Domniei Sale de emisiune în frază, accentul plăcut moldovenesc, scandarea aproape de tip clasic, grec, îmbinată cu neologismul de tip european. În acea epocă felul său de a vorbi îmi părea ca un summum al limbii române, ca un summum foarte greu de depășit, ca o avere, ca o tezaurizare semantică, ce iradia de jur împrejur în splendoarea intelectualității.

Ar mai trebui spus apoi că G. Călinescu a cunoscut majoritatea scriitorilor dintre cele două războaie, dacă nu cumva chiar pe toți. I-a cunoscut personal, le-a citit cărțile proaspete, mirosind încă a cerneală, i-a chestionat, a dialogat cu ei, a legat relații de simpatie vii și de antipatie vii, cum este și firesc într-o lume atît de bogată. De aceea, lucrarea lui, printre alte multe mari calități, o are și pe cea de document de epocă *inegalabil. Este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să fii istoric literar obiectiv față de literatura care-și petrece istoria chiar sub ochii tăi. În ceea ce privește contemporaneitatea lui, G. Călinescu a depistat cu siguranță marile jaloane, deși se resimt pe alocuri oscilațiile umorale.*

Minunat în intenția călinesciană este faptul că ea întrezărea monumentalitatea artei eminesciene, construcția ei fantastică. Indiferent că Eminescu nu a putut să-și ducă pînă la capăt piramida impresionantă a gîndirii sale, coloana fără

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de sfîrșit a operei sale, Călinescu a adunat toate materialele, i-a pus toate bazele, i-a precizat toate nuanțele, în așa fel încît a putut să fie astăzi reconstituită, aproape în mod integral, ca stare de măreție a spiritualității românești.

Acest punct de vedere al lui G. Călinescu asupra construcției eminesciene a avut o influență neasemuită în poezia ulterioară, în taina construcției cărților ulterioare de poezie. Dacă pînă la G. Călinescu prea puține cărți de poezie aveau o structură riguroasă, cu excepția celor de geniu, ieșite dintr-o bucată, cum ar fi, bunăoară, Plumbul *lui Bacovia, sau* Poemele luminii *ale lui Blaga, sau* Jocul secund *al lui Barbu, în genere ideea de* volum de poezie *era la noi o idee de culegere, de selecționare a unor poezii frumoase, cu mai multă sau mai puțină legătură unele față de altele. Ideea călinesciană de constructor a cărților de poezie a proliferat însă, ulterior, foarte puternic, nu atît ca idee de tip critic, ci mai ales ca idee de tip poetic. În mod ciudat, ea a influențat fantastic de mult următoarele generații de poeți, și cu precădere generația de după ultimul război, de la Labiș pînă în zilele noastre. Majoritatea volumelor marcante ale poeziei noastre contemporane au la bază, ca ghid estetic, această idee de construcție, pe care a întrezărit-o cu atîta preciziune G. Călinescu în grandoarea* operei *eminesciene.*

Capitolul dedicat lui Mihai Eminescu, în sinteză, depășește aproape tot ce s-a scris despre Eminescu, deși acesta nu și-a găsit încă un critic pe măsura lui. Dar o primă treaptă de apropiere de opera eminesciană o constituie viziunea lui G. Călinescu din Istorie..., *cu atît mai mult cu cît ea se bizuie pe două grupe de lucrări anterioare, de o mare vastitate a cercetării: prima parte este monografia dedicată vieții scriitorului nostru național, excelent compusă și delicat scrisă, iar a doua parte, ciclul de mai multe volume, în care se analizează* Opera *poetului nostru genial. G. Călinescu are aici o preciziune de chirurg, iar judecata sa de valoare este deasupra oricărei discuții.*

În altă ordine de idei fie spus, portretistica literară a lui G. Călinescu nu este numai aceea a unei tipologii scriitoricești, sau a unor fizionomii artistice, dar și, cu precădere, aceea a unor spiritualități în plină mișcare, atît de deosebite una față de alta.

Reapariția monumentalei cărți Istoria literaturii române *de la origini pînă în prezent, coincide în contextul culturii actuale, cu reapariția* Geticei *lui Vasile Pârvan. Cele două evenimente de restituire a moștenirii noastre spirituale de prima mărime se leagă inseparabil în sufletul meu.*

II. CONTRIBUȚII

DOCTORATUL ȘI CONFERINȚA UNIVERSITARĂ

Mărturii epistolare

Interesul manifestat de exegeza călinesciană față de momentul doctoratului și al concursului pentru ocuparea conferinței de estetică și critică literară de la Universitatea din Iași se justifică nu, în primul rînd, prin revelanța lor profesională în cariera «candidatului», ci prin reacțiile pe care le-au stîrnit în lumea universitară. *«Doctoratul moral eu cred că l-am dat»*, scrie G. Călinescu într-o scrisoare din 1936 către Al. Rosetti; îl dăduse, adăugăm noi, încă din 1932, cu *Viața lui M. Eminescu*. În schimb, obținerea oficială a titlului, cu toate... avatarurile ce au precedat-o, echivalează cu un *test de opinie*, absolut necesar pentru înțelegerea procesului de impunere și receptare a operei și personalității călinesciene. Cercetări docte, inaugurate de Iorgu Iordan [1] și continuate de D. Vatamaniuc [2], Ion Bălu [3] ș.a., au făcut cunoscute diligen-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țele formale și tergiversările birocratice, mașinațiunile de culise și răbufnirile agresive provocate de cele două evenimente. Toate acestea erau în bună măsură previzibile și normale dacă ținem seamă de inconfortabila fire a omului și de forța de șoc, fără pereche, a operei sale atît de originale. Apoi, prin activitatea critică (riscurile meseriei !), neconcesivă, deși urbană, G. Călinescu își crease suficiente adversități, iar studiile sale despre Eminescu, precum mai tîrziu acela despre Creangă, erau considerate de unii ca o profanare a geniului național, și însăși abordarea lor era văzută ca o uzurpare — de către aceia ce, născuți din întîmplare pe lîngă Ipotești, ipotecaseră moștenirea eminesciană. În fine, este sigur că în intenția lui Călinescu de a-și trece doctoratul la Iași localnicii au văzut un prim pas către o carieră universitară în urbea lor. Descinderea acestui rebel în dulcele tîrg însemna pentru mulți o probabilă violentare a confortabilei placidități, iar încercarea lui de a provoca renașterea Iașului cultural va fi considerată răsturnare de tradiții și pornire iconoclastă a unui intrus vanitos. Presimțind reacția, C. Balmuș, atunci profesor la Iași, își îndemna amicul la discreție : *«Măsura profilactică, recomandată în scrisoarea trecută, să n-o uiți ! Nu arăta nimănui că ai vreo intenție universitară. Vrei să treci doctoratul și atîta tot»* [4].

Dar articolele citate, ca și din corespondența lui G. Călinescu, sînt cunoscute intervențiile lui Iorgu Iordan, M. Ralea, Al. Rosetti, C. Balmuș pentru ca lucrurile să decurgă precum o merita un candidat de măsura lui Călinescu. Se mai știe azi că alături de ei a fost Octav Botez, succesorul lui Ibrăileanu la Universitatea ieșeană. În acest sens, corespondența emisă de G. Călinescu este neconcludentă, fiindcă asupra lui O. Botez se emit păreri contradictorii. Printre aprecieri juste, întîlnim izbucniri umorale nedrepte, precum aceasta : *«M-a căutat deunăzi Octav Botez, ca să mă convingă că data cînd se va ține doctoratul, pe la 10 noiembrie, e cea mai bună etc. Un om de nimic, un jegos viclean, un prostănac melifluu și ambițios, ăsta e Botez ! E o rușine pentru o universitate română de a conține pe acest excrement»* [5].

Lucrurile au fost puse la punct în mod convingător de către D. Vatamaniuc, în ediția tezei de doctorat a lui G. Călinescu, unde, pe baza referatului la teză și a memoriului către decan, întocmite de O. Botez, se conchide că *«O. Botez este un susținător onest și loial al lui G. Călinescu și printre puținii profesori ieșeni care recunosc, la acea dată, în autorul exegezelor eminescene una din marile personalități ale culturii române»* [6].

Scrisorile pe care le publicăm aici — scrisori inedite, nemenționate nici în *Biobibliografia* lui Ion Bălu — confirmă definitiv această judecată, întregind imaginea omului de bine, afabil și retras, cu simțul valorilor și al dreptății și, nu mai puțin, avînd forța morală de a recunoaște deschis superioritatea viitorului său coleg, sensibil mai tînăr. Căci, într-adevăr, cîți dintre confrații săi ar fi putut declara la acea dată (1936) că *«s-ar da fără ezitare în lături în fața a 2 oameni»* : Lovinescu și Călinescu ?

Firește că nucleul de interes al acestor epistole, încărcate de informații utile, îl reprezintă referirile la evenimentele ce le provoacă (doctoratul și conferința lui G. Călinescu) și la atmosfera Iașului universitar și literar. În al doilea rînd, ele ne furnizează date interesante privind formarea, cariera didactică și alcătuirea umană a emițătorului lor [7].

Scrisorile se publică după originalele aflate în arhiva de manuscrise a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Nicolae MECU

I

20 iunie [1936]

Stimate d-le Călinescu,

În ziua de 6 iunie, pe cînd mă pregăteam să plec pentru 2 săptămîni la București pentru a lucra la Biblioteca Academiei și a termina o monografie asupra lui Delavrancea [8] *(vis pe care-l urmăresc zadarnic de vreo 2 ani), prietenul Balmuș m-a anunțat că d-ta vrei să treci, imediat, la Iași, doctoratul.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I-am răspuns că, socotind valoarea excepțională a candidatului[9], *intenția aceasta mă onorează, dar că lucrul îmi pare imposibil în sesiunea din iunie.*

E adevărat că față de un om ca d-ta doctoratul e o simplă formalitate, noi însă sîntem dascăli (prin urmare pedanți), iar pentru ochii publicului universitar, care oricum ne judecă, și mai mult pentru a unor colegi răuvoitori și amatori de scandal, e bine ca unele cerințe legale și tradiționale să fie respectate.

I-am propus dar lui Balmuș să te sfătuiască să trimiți teza, pe care Iordan și cu mine, singurii oameni ceva competenți din comisie (căci decanul[10], *deși foarte inteligent, are gîndul la altele, iar Șerban și Găzdaru*[11] *nu comptează) o vom citi în vacanță, împreună cu ultimele 2 volume ale operei d-tale asupra lui Eminescu, rămînînd ca oralul să-l treci în cursul lunii octombrie.*

Sosind însă la București, amicul Sevastos mi-a cerut cu insistență, d-ta ținînd cu orice preț să treci doctoratul acum, să mă întorc la Iași pentru două zile. I-am răspuns că îmi vine foarte greu să întrerup munca mea aici și apoi nu știu, încă, care e hotărîrea decanului și a celorlalți colegi, în privința doctoratului d-tale.

Am solicitat apoi o întrevedere cu d-ta, ca să-ți explic prietenește cum stau lucrurile. Am venit la Adevărul literar. *Te-am așteptat un ceas. Nu ai sosit. Sevastos a afirmat mai tîrziu că atitudinea mea te-a ofensat și ai rămas cu impresia că vreau să te șicanez, pentru nu știu ce cauză...*[12]

Am ripostat vehement, spunîndu-i că am scris lui Iordan (singurul coleg cu care mă înțeleg), cerîndu-i părerea asupra cazului d-tale și că după 21 iunie, cînd mă înapoiez la Iași, deși împovorat zilnic de examene și licențe, sînt la dispoziția d-tale, bineînțeles, dacă decanul și ceilalți colegi vor conveni.

Între timp, răspunsul lui Iordan a sosit. Ca și mine, socoate că doctoratul d-tale trebuie amînat pentru la toamnă.

În ce privește presupusa rea voință[13] *pe care mi-o atribui, îți voi spune următoarele :*

Nimeni nu admiră mai mult decît mine, cu toate divergențele[14] *inevitabile în astfel de materie, frumosul și puternicul dumitale talent.*

În fața unor persoane ca Petrovici, Stere, Ralea, pe care oricînd îi pot aduce martori, am afirmat și afirm că dacă art. 81 ar exista încă, în ce privește succesiunea catedrei lui Ibrăileanu m-aș da fără ezitare în lături în fața a 2 oameni, ale căror drepturi sînt mai mari ca ale mele, deși muncesc în Universitate de 9 ani și am suplinit pe Ibrăileanu 6. Aceștia sînt : Lovinescu, din cei mai în vîrstă, și d-ta, din cei mai tineri ca mine. Iar în Adevărul literar *vei fi citit în amintirile mele privitoare la Ibrăileanu pasajul în care vorbeam de «cei mai tineri, mai talentați și mai îndrăzneți decît noi»*[15]. *Din nefericire, nici el, nici d-ta nu puteți obține catedra decît prin concurs. Rezultatul acestuia însă, cu o comisie în care vor figura oameni ca Pascu, Șerban, Leca Moraru (poate Bărbulescu), rămîne, nu e nevoie să insist, din cele mai dubioase.*

În asemenea condiții, nimeni, socot, în locul meu, nu ar putea renunța la un privilegiu pe care i-l acordă legea, acel de a fi chemat la catedră cu majoritate de voturi.

Cîntărind obiectiv împrejurările, te rog dar să lași la o parte supărarea d-tale, pe care o socot, te rog să mă ierți, nejustificată.

Te asigur că la toamnă vei trece la Iași un doctorat strălucit[16], *la înălțimea operei d-tale, și eu, devenind succesorul lui Ibrăileanu, după cum am făgăduit solemn lui Ralea, te voi sprijini cu toată căldura, ca să obții conferința ce va rămîne vacantă și care se va transforma în catedră mai tîrziu.*

Salutări cordiale și prietenești.

Octav Botez

Str. Haralambie 1, Iași
[ms. 2351]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2

9 iulie 1936

Iubite d-le Călinescu,

Iartă-mă că răspund atît de tîrziu la scrisoarea d-tale, atît de demnă, delicată și înțelegătoare.

Regret profund diferendul sau mai bine spus lipsa de înțelegere care o clipă a existat între noi, datorită, socot, nu atît faptelor, cît intervenției stingace sau intempestive a unor prieteni [17]. *Regretul meu e cu atît mai viu, cu cît te-am considerat totdeauna, alături cu Ralea și Vianu, ca una din primele valori ale generației d-tale. Căci, asemeni lui Ibrăileanu, în intimitatea căruia nu am trăit în zadar treizeci de ani, iubesc tinerețea, și dacă nu aprob totdeauna felul ei de a vedea, o urmăresc în manifestările ei, curios și cu o simpatie pururi înduioșată. Nu știu dacă ții minte o frază a mea din* Adev[ărul] literar *în care pomeneam despre cei tineri «mai talentați și mai îndrăzneți decît noi».*

Discutînd cu Petrovici, care înainte de a face la Academie raportul asupra operei d-tale a ținut să cunoască părerea mea, m-am pronunțat asupra ei, combătîndu-l uneori, cînd făcea unele rezerve, cu o deosebită căldură [18].

În ce privește prietenii care s-au interpus între noi, am de spus următoarele:

Ralea, spirit larg, generos, dar distrat și preocupat în primul rînd de politică, m-a informat prea tîrziu asupra intențiilor lui ca și a scopurilor d-tale. Sevastos m-a iritat însă în redacția Adevărului literar *prin tonul lui arogant și neașteptat. Căci omul acesta, pe care mă deprinsesem să-l cunosc altfel, în 25 ani de camaraderie, trebuie s-o spun îndurerat, nu a mai păstrat aproape nimic, în mediul bucureștean, din ideologia (dar asta e poate o naivitate a mea), nici din atmosfera morală care a făcut țăria* Vieței Românești *de altădată.*

În ce privește «disprețul exhibiților» în materie de doctorat, și eu sînt adversarul lor hotărît. Dar în comisie, afară de Iordan și de mine, sînt alții, și d-ta nu ești în curent cu mizerabilele certe, care dezonorează facultatea noastră, nici cu rolul pe care galeria și mahalaua orașului îl au, în această privință. Îți voi servi un exemplu, socot, convingător. Mi-am trecut doctoratul, acum 11 ani. Teza mea, tipărită în 1928 de Casa Școalelor, [Alexandru] Xenopol, teoretician și filozof al istoriei, *a fost unanim apreciată de specialiști, și acum 3 ani, Academia a voit s-o publice pe socoteala ei în l[imba] franceză. Vechi colaborator al* Vieței Românești, *chiar din 1906, mă bucuram de oarecare renume, măcar local. Eram însă obosit, și cum sînt timid și nervos, avînd «l'esprit de l'escalier», răspunsurile mele nu au fost totdeauna la înălțime. Petrovici și Andrei, care nu disprețuiesc exhibițiile, nici elocvența, nu au fost încîntați, iar adversarii mei, în frunte cu celebrul Pascu, un om al cavernelor, au jubilat, umplînd orașul cu felurite mahalagisme, al căror ecou în faimoasa* Revistă critică, *despre care vei fi auzit, subzistă încă.*

Iată atmosfera la care m-am gîndit, socotind că doctoratul d-tale nu poate fi trecut decît cu oarecare precauție, și nu ca o simplă formalitate. Totuși, discutînd cazul cu Iordan, singurul om serios și competent de aici, am ajuns la concluzia că, în interesul d-tale, e poate mai bine să treci doctoratul la Iași în a 2-a jumătate a lui octombrie. În privința comisiei, alcătuite în lipsa mea, căci eram atunci la București, amicul Balmuș mă asigură că, din fericire, nu figurează în ea Găzdaru (pe care ai tot dreptul să-l disprețuiești), înlocuit prin Ralea sau Petrovici [19]. *În schimb, comisia va fi probabil prezidată nu de Iancu Botez, viclean dar f[oarte] inteligent, ci de noul decan Tafrali, levantin tenebros și pervers, dar care din cauza împrejurărilor nu poate avea multă inițiativă. Examinatorii principali și cu totul devotați d-tale vor fi* Iordan *și cu* mine. *Vezi dar că terenul e cît se poate de favorabil* [20].

Te invităm dar la toamnă, doctoratul d-tale fiind o deosebită onoare pentru noi și facultatea aceasta, în care a rămas vie amintirea lui Ibrăileanu, care te prețuia atît. Sper că nu vom întîmpina un refuz din partea d-tale.

Te aștept dar, și te salut cu dragoste și prietenie.

Octav Botez
Str. Sf. Haralambie 1

[ms. 2353]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3

Bucureşti, 19 oct. 1936

Stimate d-le Călinescu,

Sosit fiind în Bucureşti de cîteva zile, te rog mult să vii miercuri pe la 7 sara la redacţia Adev[ărului] literar, *unde îţi voi comunica amănunte asupra doctoratului.*

Salutări cordiale,

Octav Botez

P.S. Dacă data nu-ţi convine, poţi fixa alta, căci rămîn la Bucureşti pînă duminică 25 oct.
[ms. 2349]

4

18 oct. [1937]

Iubite domnule Călinescu,

Felicitîndu-te călduros pentru numirea d-tale[21], *care cinsteşte facultatea noastră, şi mulţumit că am fost eliberat de cîteva ore în plus, care faţă de vîrsta şi sănătatea mea cam şubredă nu erau o sarcină tocmai uşoară, îţi comunic cu plăcere informaţiile cerute.*

1) În ce priveşte îndatoririle d-tale, minimul prevăzut sînt 2 ore de curs săptămînal şi 2 de seminar. După noua lege însă, aceste ore trebuie neapărat aranjate în 3 zile.

2) În ce priveşte cursurile şi lucrările de seminar ţinute de mine în ultimii ani :

1930—1931 Introducere în teoria genurilor literare *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Istoria doctrinelor estetice şi a criticei din anticitate pînă în sec. XVII *(2 ore săpt[ămînal])* ;
Seminar. Comentarii asupra Esteticei *lui Croce.*

1931—1932 Teoria genului epic *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Istoria doctr[inelor] estetice şi a criticei în sec. XVIII *(1 oră)* ;
Seminar. Analiza liter[ară] a unor nuvele (Caragiale, Brătescu V[oineşti], Sadoveanu).

1932—1933 Teoria genului liric *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Istoria doctrinelor estetice şi a criticei franceze în sec. XVIII *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Seminar. Analiza liter[ară] a Scrisorilor *şi a* Luceafărului *lui Eminescu.*

1933—1934 Teoria genului dramatic *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Istoria doctr[inelor] estetice şi a criticei în Germania, Anglia şi Italia în sec. XVIII *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Seminar. Comentarii asupra op[erei] lui Taine Philosophie de l'art *(1 oră săpt[ămînal]).*

1934—1935 Obiectul şi metoda est[eticii] literare. Introd[ucere] în teoria genurilor *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Consideraţii asupra criticei *(în jurul operei lui Thibaudet* Philosophie de la critique *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Seminar. Analiza literară a operei dramatice a lui Caragiale (2 ore săpt[ămînal]).

1935—1936 Teoria genului epic. Basmul şi balada popul[ară] şi cultă *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Critica franceză în prima jum[ătate] a sec. XIX *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Seminar. Coment[area] operei lui Taine De l'idéal dans l'art *(1 oră săpt[ămînal])* ;
Analize literare din op[era] lui Creangă, Coşbuc, D. Zamfirescu (1 oră săpt[ămînal]).

1936—1937 Genul epic (epopeea, romanul, nuvela) *(2 ore săpt[ămînal])* ;
Seminar. Croce, Breviar de estetică. *Comentarii (1 oră)* ;
Analize literare din op[era] lui Slavici, Creangă, Sadoveanu etc. (1 oră).

În ce priveşte experienţa mea privitoare la studenţi, ca rezultat al discuţiilor de seminar sau a examenelor, iată ce am de spus :

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deşi am întîlnit, aproape numai între studenţi (căci 70% sunt studente), unele elemente bine înzestrate, acestea sunt rare şi fericite excepţii. În genere, nivelul cultural, din cauze prea bine cunoscute (cei mai mulţi studenţi vin din oraşe din provincie, mulţi din Basarabia), e scăzut. Au un bagaj de lectură redus, au citit puţină literatură, nu ştiu mai deloc filosofie, puţin limba franceză, mai deloc germană. Curiozitatea, dorul de a studia nu le lipseşte, dar armatura intelectuală cu care vin e insuficientă.

De aceea, în primii ani de profesorat nu prea eram înţeles, sau urmărit cu multă greutate. Cu vremea, am simţit nevoia să renunţ la unele lucruri sau să le adaptez într-o anumită măsură posibilităţilor intelectuale ale auditoriului. La seminar, vei avea ocazia să verifici cele afirmate de mine. Pînă atunci, la revedere.

Cu salutări amicale,

O. Botez

[ms. 2352]

5

1 aprilie 1938

Iubite d-le Călinescu,

Am primit scrisoarea dv. şi am vorbit cu asistentul meu, obligîndu-l să vă îndeplinească dorinţa. Mi-a făgăduit de asemeni că luni 4 aprilie la ora 8 dimineaţa, va fi prezent la seminar.

În ce priveşte ziua de marţi ora 3, voi ţinea cu plăcere cuvîntul introductiv la cursul dv. de poezie[22].

Salutări prieteneşti,

O. Botez

[ms. 2350]

NOTE

[1] *G. Călinescu şi Universitatea din Iaşi*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, tom. 14, 1965, nr. 3—4, p. 501—512.

[2] *Doctoratul lui G. Călinescu*, în secţiunea *Anexă* a ediţiei G. Călinescu, *Avatarii faraonului Tlă*, ediţie îngrijită, prefaţă, note, anexe, indici de D. Vatamaniuc, Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 123—170.

[3] Cap. XI din *Viaţa lui G. Călinescu*, Cartea Românească, 1981, p. 183—201.

[4] Scrisoare datată 10 iunie 1936, arhiva Institutului „G. Călinescu", ms. 2800.

[5] *Scrisori către Al. Rosetti*, ediţie îngrijită, cu prefaţă, note şi indice de Al. Rosetti. Postfaţă de Vasile Nicolescu. Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 101 (scrisoare datată 23 X 1936).

[6] *Op. cit.*, p. 128.

[7] Pentru alte informaţii, v. substanţiala prefaţă a lui Zaharia Sângeorzan la vol. Octav Botez, *Scrieri*, ediţie îngrijită de Ilie Dan. Editura Junimea, Iaşi, 1977.

[8] Cercetările lui O. Botez s-au concretizat în studiul *Naturalismul în opera lui Delavrancea* (1936), comentat favorabil de G. Călinescu în *Adevărul literar şi artistic*, XVI, 1937, nr. 840, (10 ian.), p. 9.

[9] G. Călinescu subliniază cuvintele *valoarea excepţională* şi notează pe marginea scrisorii : *trebuie atunci scandal ?*

[10] O. Tafrali.

[11] Cuvîntul e subliniat în creion de Călinescu.

[12] Cuvintele *atitudinea mea te-a ofensat* — subliniate în creion de G. Călinescu. În legătură cu incidentul, de natură a-l «ofensa» pe G. Călinescu, aflăm amănunte în scrisoarea primită de acesta de la C. Balmuş şi pe care o reproducem fragmentar aici :

«Iaşi, 16 iunie 1936

Iubite Călinescu,

Octav B[otez] a scris lui Iordan despre intervenţia prea energică a lui Sevastos... Iordan m-a sfătuit să-ţi scriu că era mai bine să nu-l rogi pe Sevastos să intervie, ca să nu bănuiască O. Botez că ar fi vreo lucrătură. Totodată m-a rugat să-ţi spun că lucrul cel mai nimerit ar fi să-l vezi tu singur pe Octav (stă pînă pe la 20 în Buc[ureşti]), mai ales că şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

el dorea să stea de vorbă cu tine. Octav e acum într-o perioadă de suspiciune, se teme de tot ce aude în jurul lui, ca omul care a fost de atîtea ori păcălit de prieteni. Trebuie să-i arăți francamente că tu nu-i ești contracandidat și că nu dorești deocamdată decît conferința de Estetică literară * [asteriscul trimite în josul paginii] : *«Aceasta i-o spune lui Octav, nu însă lui Iancu [Botez] și altora [...] în orice caz, nu trebuie forțată nota cu ajutorul lui Sevastos, care l-a indispus pe Octav și cu altă ocazie. O întîlnire a voastră la Adevărul, fiind de față și Ralea, care-i atît de inteligent, de fin și pe deasupra omenos, ar tranșa această chestiune arzătoare».* (ms. 2812).

[13] Subliniat de Călinescu *presupusa rea voință*.

[14] Cuvînt subliniat.

[15] Articolul *G. Ibrăileanu. Amintiri*, în *Adevărul literar și artistic*, 29 III 1936, p. 1—2.

[16] Subliniate cuvintele *doctorat strălucit*.

[17] Referire la intervenția lui Sevastos (v. mai sus).

[18] I. Petrovici întocmise raportul în urma căruia Academia a premiat cu premiul Hamangiu *Opera lui M. Eminescu*.

[19] Nu prin Petrovici, ci prin Ralea.

[20] Referatele vor fi întocmite de I. Iordan și O. Botez.

[21] G. Călinescu fusese numit, la data de 1 oct. 1937, conferențiar provizoriu de Estetică și critică literară. În același an, O. Botez e titularizat ca profesor la catedra de Istorie a literaturii române moderne. Cursul său de estetică literară, rezumat în scrisoare, a fost publicat de Ilie Dan în ediția citată, p. 303—384.

[22] *Cursul de poezie* va fi publica în 1939 *(Principii de estetică)*.

ÎN LEGĂTURĂ CU «TRANSFERUL» LA UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

Despre transferul lui G. Călinescu de la Universitatea din Iași la cea din București s-a mai scris. Ion Bălu, în cunoscuta sa monografie (pp. 307—308), prezintă evenimentul în evoluția formalităților ministeriale. Dar nu atît mișcarea exterioară, administrativă a actelor de transfer interesa aici cît mai ales cea interioară, din cadrul vieții universitare, a corpului profesoral ; psihologia internă a acestei numiri și atmosfera din jurul ei [1] ; pentru că aprobarea ministerială în sine (la 1 aprilie 1945) [2], a fost urmată, conform procedurii uzuale în epocă și de *consfințirea* lui G. Călinescu, ca profesor universitar în capitală, de către Consiliul profesoral al Facultății de litere și filosofie a Universității din București. În scopul propus a fost constituită o *comisie de recomandare* din trei membri titulari : Al. Rosetti (decan și președinte, împuternicit de către ministerul cu adresa nr. 108733/1945), T. Vianu și Bazil Munteanu. Ea *«s-a întrunit la 15 mai 1945, orele 15,30, în sala Decanatului»* și a întocmit un *proces verbal* ce menționează că : *«a hotărît în unanimitate să recomande pe d-l profesor Gh. Călinescu, titularul catedrei de Istoria literaturii române moderne, de la Facultatea de Filosofie și Litere din Iași, pentru a fi transferat la catedra vacantă de Istoria literaturii române moderne, de la această facultate, întocmind următorul raport asupra activității didactice și științifice ale domniei sale»* (fila 168).

Catedra — după cum se știe — rămăsese vacantă prin pensionarea lui D. Caracostea.

La 19 mai 1945, Al. Rosetti, decanul facultății, semnează convocarea Consiliului profesoral pentru *«ședință specială în ziua de 23 mai 1945, orele 11 dim.»* (ibid. f. 166).

Din numărul total de 32 de titulari au răspuns chemării 21 de profesori, trei fiind în concediu. Printre cei prezenți,

[1] Arhivele Statului municipiul București, fond Universitatea din București, Rectorat, Dosar nr. 32/1945, filele 154—172.

[2] Al. Rosetti, *Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti* (1935—1951), ed. Eminescu, 1977, p. 240, nota nr. 4. *«G.C. a fost numit profesor la Facultatea de litere din București, la 1 aprilie 1945»*. Al. Rosetti, atunci decanul Facultății de litere și filosofie, înregistrează însă 1 aprilie 1945, data admiterii cererii. Adevărata numire are loc, cum vom vedea, la 19 iun. 1945.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în afara celor trei raportori, întîlnim numele lui : G. G. Antonescu, N. Bănescu, T. Capidan, V. Grecu, C. Marinescu, C. Narly, G. Oprescu, T. Papahagi și V. Papacostea. *Raportul*, înscris la Registratura Universității cu nr. 2234, din 19 mai 1945, este un veritabil *curriculum vitae scientificae*, care punctează cronologic și gradat momentele cele mai semnificative din activitatea lui G. Călinescu. Pe parcursul a patru pagini dactilografiate (ibid, filele 169—172), într-o restrînsă, dar densă caracterizare, se relevă meritele de excepție ale candidatului. Transcriem aici *raportul* în cauză :

«Subsemnații, membri în comisiunea pentru recomandarea unui profesor titular la catedra de Istoria literaturii române moderne, vacantă la Facultatea noastră, avem onoarea a vă face cunoscut că, în executarea însărcinării primite și după prealabila convocare a președintelui comisiunii, ne-am întrunit în ziua de 15 mai a.c., examinînd în conformitate cu prevederile legii învățămîntului superior, art. 63 dacă, pentru ocuparea amintitei catedre, există posibilitatea transferării unuia din profesorii celorlalte Universități ale Țării, titulari ai unei catedre de aceeași specialitate cu cea vacantă de la Facultatea noastră. În urma discuțiilor avute subsemnații propunem transferul d-lui Gh. Călinescu, actualul profesor de Istoria literaturii române moderne la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din Iași.

Colegul nostru, d. G. Călinescu, este fost student al Facultății de Litere din București. Numit membru al Școalei Române din Roma, pe atunci sub conducerea lui V. Pârvan, d-sa se remarcă prin cercetările întreprinse în arhivele romane în legătură cu propaganda catolică în Țările Române. Rezultatele investigațiilor sale sunt consemnate în două memorii : Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia dei secoli XVII e XVIII *și* Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni, *apărute în publicațiile Școalei Române din Roma în 1925 și 1930. Mînuind metoda cercetărilor arhivistice, într-un mod exemplar, d-l G. Călinescu a avut prilejul s-o aplice unui mare subiect național, publicînd în 1932, sub titlul* Viața lui M. Eminescu, *o biografie a poetului pe care, la apariție, regretatul critic G. Ibrăileanu o caracteriza drept* „Monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu".

Grupînd toate știrile cunoscute asupra lui Eminescu și animîndu-le prin darul cu totul excepțional de-a învia o personalitate, d-l G. Călinescu ne-a oferit portretul moral al unui Eminescu văzut în toate conexiunile lui cu epoca, așa cum istoriografia și portretistica noastră literară n-o mai făcuse pentru vreo altă figură a trecutului nostru literar. Lucrarea, bucurîndu-se de un mare succes public și de o întinsă răspîndire, se găsește astuzi la a treia ediție (1938), completată cu o bibliografie eminesciană, de la care va trebui să pornească orice cercetător viitor.

După studiul vieții lui Eminescu, d-l G. Călinescu s-a consacrat Operei *lui, publicînd, de la 1934—1936, 5 dense volume în care sunt studiate pe rînd bazele ideologice ale poeziei eminesciene, izvoarele și tematica, tehnica poetului, etc. Deși înainte această întinsă operă, însumînd cîteva mii de pagini, pare a-și fi edificat planul odată cu treptata ei elaborare, o împrejurare devenită vizibilă în unele neclarități ale configurației ei, ea nu este mai puțin una din cele mai de seamă lucrări ale întregei noastre istoriografii ; pentru întîia oară un cercetător român dovedea cunoașterea aprofundată a întregului manuscris eminescian, pe care, în parte, îl și publică, scoțînd din el volume necunoscute de motive și construind imaginea surprinzătoare a unui Eminescu al laboratorului său, pe ai cărui umeri titanici flutura haina vaporoasă a operei cunoscute din timpul vieții poetului. Prin această extindere a imaginii eminesciene și, nu mai puțin, prin bogăția analizelor, ca și prin mulțimea apropierilor cu alte opere ale literaturii universale, lucrarea d-lui G. Călinescu, construită de data aceasta fără bibliografia română a subiectului, imprimă criticii și istoriografiei eminesciene un uriaș salt mai departe.*

Întinsa cunoaștere a operei, a surselor, a manuscriptelor și a genezei lor, îl indică pe d-l G. Călinescu ca pe unul din editorii marelui nostru poet. Ediția critică a Poeziilor *lui Eminescu, apărută în 1938, este rodul acestor multiple indicații.*

Este probabil că d-l G. Călinescu s-a gîndit un moment să continue cercetările sale asupra Istoriei literaturii române într-o serie de monografii critice, la care trebuiau să colaboreze minuția metodei sale arhivistice și darurile atît de remarcabile ale intuiției sale psihologice. Din această îndrumare a apărut Viața lui Ion Creangă, *1938. Mai tîrziu, cercetătorul s-a hotărît la o expunere de ansamblu*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

asupra întregei dezvoltări a literaturii noastre, ceea ce a dus la monumentala sa Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent, *1941, operă fără precedent, în știința noastră, prin întinderea perspectivelor și care, prin numeroasele analize, prin apropierile din literatura comparată, prin ingeniozitatea portretelor, prin evidențierea atîtor filiațiuni și afinități necunoscute dintre scriitori, aduce contribuții dintre cele mai prețioase la cunoașterea literaturii noastre mai vechi și mai noi. Cartea, apărută într-un moment de limitare a libertății de manifestare a gîndirii critice și stîrnind resentimentele legate de efectul oricăror lucrări consacrate contemporanilor, a provocat vîlva cunoscută, dar s-a impus în cele din urmă ca opera unui spirit original și îndrăzneț.*

Încercat în atîtea lucrări de istorie și interpretare era necesar ca d-l Călinescu să se explice asupra principalelor puncte ale metodei sale, ceea ce în bună parte a făcut în mica lucrare Principii de estetică, *apărută în 1939.*

Avem deci, în persoana d-lui G. Călinescu, un cercetător dintre cei mai activi și mai originali, căruia știința noastră îi datorează contribuții de cea mai mare însemnătate și care, după cum a dovedit-o învățămîntul său la Universitatea din Iași, poate lucra cu folos asupra spiritului studenților săi. Credem că instituția noastră va cîștiga un profesor de mare valoare și că Istoria literaturii române moderne va progresa, ca disciplină științifică, la Facultatea noastră, încredințînd-o unui cercetător distins în atîtea lucruri de valoare epocală.

Pentru aceste motive propunem chemarea, prin transfer, a d-lui G. Călinescu ca profesor titular al catedrei de Istoria literaturii române moderne, vacantă la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din București.

Al. Rosetti *B. Munteanu* *T. Vianu*»

Supus dezbaterii Consiliului profesoral, *raportul* a beneficiat — conform *procesului-verbal* încheiat atunci — doar de două luări la cuvînt, cele ale lui Tache Papahagi și N. Bănescu (ibid. f. 172). Să urmărim argumentele acestor intervenții, deosebit de interesante pentru psihologia epocii :

«D-l Prof. T. Papahagi arată că principial aprobă raportul Comisiei, punînd o întrebare : *„Prin poziția geografică pe care o are Iașul și Clujul, aceste 2 capitale trebuie să rămînă ca două sentinele culturale ale Țării noastre. Dacă toți domnii profesori buni ai acestor două universități vor fi transferați la București, atunci, afară de faptul că Universitatea bucureșteană se va arăta egoistă, va urma ca Moldova și Transilvania să fie evacuate culturalicește, ceea ce național vorbind, va fi un început de rău augur"*.

D-l profesor N. Bănescu declară că a ascultat cu mult interes raportul citit și crede că d-l G. Călinescu este un bun element și merită a fi transferat, dar socoate că *„d-nii raportori ar fi trebuit să facă și unele rezerve cu privire la opera monumentală, cum au definit-o d-niile lor, și pe care am citit-o și noi, constatînd că pentru atîția din scriitorii de seamă, adevărate glorii ale literaturii noastre, d-l G. Călinescu se exprimă într-un chip prea subiectiv"*. Cu aceste rezerve pe care a ținut să le facă d-sa declară că votează pentru transferare».

La 28 mai 1945, Al. Rosetti înaintează o adresă către Rectorat în care, după ce comunică rezultatul unanim al votării Consiliului profesoral al Facultății, anunță trimiterea dosarului. Rectorul, S. Stoilov, convoacă, la 5 iunie 1945, Senatul universitar. Acesta aprobă și el în unanimitate transferul lui G. Călinescu. La 6 iunie 1945, Rectorul expediază un memoriu către Minister, în care sînt conscrise rezultatele lucrărilor celor două foruri universitare, solicitînd totodată legalizarea. La 4 august 1945, așadar după două luni, cu adresa nr. 175138, Ministerul aduce la cunoștința Universității aprobarea, prin decret (nr. 2195, 19 iunie 1945), a numirii lui G. Călinescu la București. Acesta «se transferă pe data de *1 oct. 1945* și cu toate drepturile cîștigate în învățămînt, ca profesor titular la Catedra de Istoria literaturii române moderne de la Facultatea de Filosofie și Litere din București, grupa A 8 bis, tip de salariu 17, în conf. cu disp. art. 63 și 69 din legea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

relativă la organizarea înv. superior» (f. 154)[3].

Un capitol din viața sa, un moment din cariera lui universitară de profesor, multe luni de agitație, pe care G. Călinescu, în așteptarea răspunsului, le-a parcurs, bănuim, cu știuta-i febrilitate, se încheie astfel.

Constantin POPESCU-CADEM

[3] E interesant de observat că la distanță de aproape două luni după aprobarea și legalizarea transferului, Rectoratul primea din partea Ministerului, prin adresa înregistrată la Universitate cu nr. 535 din 21.I.1946, lista numirilor de suplinitori la unele catedre vacante ale Facultății de litere și filosofie cu începere de la 1 decembrie 1945. Al treilea pe *tabel* figurează și numele lui G. Călinescu, pentru suplinirea catedrei de limba și literatura italiană. Oare, nesigur de transferarea la catedra de Istoria literaturii române moderne, profesorul să fi solicitat și această suplinire, apelînd încă o dată la argumentul specializării sale italieniste ?

OPT ZILE ÎN FRANȚA

O etapă mai puțin cunoscută și, prin urmare, mai puțin comentată pînă în prezent, din ultima perioadă a existenței lui G. Călinescu este călătoria în Franța (mai 1961). Itinerarul poate fi reconstituit prin intermediul pieselor aflate în arhiva Călinescu *.

G. Călinescu a făcut parte dintr-o delegație, formată din șase membri ai Marii Adunări Naționale. Numele lor, însoțite de toate titlurile, sînt menționate în ziarele citate, din care le reproducem : Ștefan Nicolau, șeful delegației, doctor în medicină, profesor universitar, vicepreședinte al Marii Adunări Naționale ; Horia Hulubei, doctor în științe fizice, directorul Institutului de fizică atomică, titular al Legiunii de Onoare, remise de Clemenceau ; Traian Ionașcu, doctor în științe juridice, profesor universitar (toți trei vicepreședinți ai grupului parlamentarilor români în Franța) ; Barbu Solomon, membru al Tribunalului Suprem al R.P.R. ; G. Călinescu, scriitor, membru al Academiei Române, directorul Institutului de istorie literară și folclor ; Radu Beligan, actor, directorul Teatrului de Comedie din București.

Din partea franceză au participat la întruniri Jean-Louis Vigier, senator de Sena, președintele grupului de prietenie franco—română din Senatul francez, *«de o mare capacitate de a tăia falsele noduri gordiene»*, după cum îl caracterizează G. Călinescu în *Prietenie*. La fel și pe Marcel Pellenc, inspector general, senator de Vaucluse, *«mereu cu un vers de Mistral pe buze»*. Pe ceilalți îi numește pe toți în grup : *«personalități din lumea politică, economică, culturală»*. Le enumerăm aici doar titlurile pentru a pune în lumină caracterul de înaltă ținută imprimat vizitei delegației române de către oficialitățile franceze : primari, consilieri municipali din Midi, rectorul Universității din Paris, membri ai municipalității pariziene, președintele sindicatului general al editorilor, directorul general al serviciului de export, președintele comisiei de export al sindicatului editorilor, trezorierul, deputați, consilieri.

* Așa cum au fost păstrate, ele amintesc de documentația pe care, pentru romanul Caty-ei Zănoagă, am numit-o „dosarul *Scrinului negru*". Le prezentăm, în continuare, grupate după conținut : 1 — *Chitanțe* pentru eliberare de valută, emise de : a) Banca de Stat a R.P.R. ; b) Uniunea Scriitorilor. 2 — *Bilete* : a) de tren și tichet wagons-lits, București—Paris, prin Hegyes, și retur prin Basel, valabile 10 mai — 7 iulie 1961 ; b) de avion „Air France", Paris—Marsilia, eliberat la 18 mai, la Agenția din Champs-Élisées, valabil pentru 20 mai, orele 15,05, însoțit de tichetul zborului, efectuat de pe aeroportul Orly, cît și de biletul de acces la bord. 3 — *Invitații* emise de : a) Societatea Oamenilor de Litere din Franța, cu semnătura Secretarului General, doamna George-Day, la 17 mai, pentru un dejun la restaurantul Lapérouse, programat pentru 19 mai ; b) Rectorul Președinte al Consiliului Universității din Paris pentru un cocktail la Sorbona, miercuri 24 mai, orele 16,30 ; c) și pentru Palatul Luxembourg. 4 — *Pliante și cărți de vizită* ale hotelurilor unde a locuit G. Călinescu în acest răstimp : a) Paris — Hotel Ambassador, 16, Boulevard Haussmann ; b) Arles — Hotel Jules César ; c) Avignon — Hotel Europe. 5 — *Meniuri* : a) restaurantul La Mule du Pape din Chateauneuf-du-Pape ; b) stăreția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Călătoria, efectuată la invitația grupului de prietenie franco—română a durat *«opt zile»*, scrie *Le Dauphiné libéré ; «între 18 și 26 mai»*, precizează *La Voix de L'Édition*. Primele două zile și jumătate au fost afectate Parisului și centrelor științifice și industriale din împrejurimi : Centrul de Studii nucleare de la Saclay, Uzinele Renault și Chausson. Fiind vizitate, la 22 mai, Uzinele Blondel, din departamentul Vaucluse, iar la 24 mai, Uzinele de la Chalon și Dijon, din departamentul Gard, cuvintele lui G. Călinescu din aceeași *cronică a optimistului* dezvăluie, printre altele, și caracterul economic al vizitei : *«Această călătorie, urmînd după altele, a fost încă un curcubeu aruncat din nou pe cer, un salut de lumini și culoare, pentru relații strînse economice între țări cu regimuri deosebite, ale căror popoare vor să trăiască în pace, reînnoind strînse legături tradiționale.»*

Surprinzător este faptul că despre Paris G. Călinescu nu scrie nimic. Nu comentează nici spectacolul de la Comedia Franceză. Dar păstrează programul cu întregul repertoriu Molière și istoricul treatrului. Nici întîlnirea cu oamenii de litere. Nimic în mod deosebit despre cocktelul de la Sorbona. Doar o remarcă, în *Prietenie*, asupra Rectorului, pe care l-a întîlnit și la Palatul Luxembourg : *«Rectorul, președinte al Consiliului Universității din Paris ne privea mișcat, cu încîntare discretă»*. De asemenea, nimic despre întîlnirea de la Palatul Luxembourg, deși printre celelalte hîrtii se află și o invitație cartonată, cu imaginea palatului, arhitectură din 1631, cu cîteva cuvinte de prețuire sub semnătura lui Gaston Monnerville. Sau, mai bine zis, nimic direct, deoarece ecoul îl vom avea abia după cîteva zile. Întîlnirea este relatată cu lux de amănunte de ziarul *La Voix de L'Édition*, ca loc unde și-au dat întîlnire membrii delegației române cu oameni de știință francezi, cu reprezentanți ai municipalității pariziene, politicieni, oameni de afaceri. Ocazie în care s-a insistat, din partea franceză, asupra comerțului cu cartea în România, asupra studierii limbii franceze, cît și asupra circulației cărții franceze în țara noastră, în termeni statistici și cu oarecare detașare, dacă nu chiar cu neînțelegere față de profundul act de cultură, cu veche tradiție, de la noi. Fapt care nu a putut să nu atragă replica lui G. Călinescu. O găsim în cuvîntul rostit la Dijon : *«Trebuie să întreținem comerțul cu mărfuri ca și pe cel al ideilor. În ceea ce îl privește pe acesta din urmă, pot să vă asigur că pătrunderea culturii franceze nu a fost niciodată așa de mare. Mai sînt poate mici lucruri de pus la punct. Cred totuși că faptul de a vinde o carte franceză mai mult sau mai puțin este cu totul lipsit de importanță. Ceea ce importă este difuzarea culturii franceze. Or, prin excelente traduceri din cei mai buni scriitori francezi, puse la îndemîna tuturor în tiraje de 50 pînă la 100 de mii de exemplare, muncitorii români îi citesc pe Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Victor Hugo și pe aproape*

---

din Villeneuve-les-Avignon. Ambele sînt semnate de Jean-Louis Vigier și însoțite de cuvinte afectuoase adresate lui G. Călinescu. 6 — *Pliant-ghid* al Companiei Naționale a Rhonului : Barajul de la Donzère-Mondragon. Pe margini, însemnările manuscrise ale lui G. Călinescu, idei, fragmente de frază, pregătitoare pentru cuvîntul adresat canonicului Kir. 7 — *Carnet de spectacol* la Comedia Franceză. 8 — *Tăieturi din ziarele din Midi*, anunțînd sub diferite titluri vizita delegației parlamentarilor români și a grupului de prietenie franco—român din Senatul francez : a) *Le Dauphiné libéré*, mare cotidian de informație din Alpi și Valea Rhonului, din 23 mai 1961 ; b) *Le Méridional*, mare cotidian independent de informație din Gard, Lozère, Var, Vaucluse, an. 18, nr. 5.501 din 24 mai ; c) *Midi Libre*, mare cotidian de informație din sud, an. 18, nr. 5.817 din 24 mai ; d) *Le Provençal*, Valea Rhonului, nr. 5.821, ediția 21 din 24 mai ; e) *La Voix de L'Éditon*, jurnal de acțiune culturală, iunie—iulie 1961. 9 — *Manuscrise :* a) ciornă pentru notele de călătorie în Provența ; b) textul cuvîntului adresat deputatului și primarului [de Dijon], canonicul Kir, senatorilor și celorlalți invitați. 10 — *Cărți de vizită :* a) de la persoane oficiale ; b) de la persoane particulare ; c) de la diferite firme.

Pentru verificarea și completarea datelor au mai fost confruntate : 1 — *cronicile optimistului*, scrise îndată după întoarcerea în țară și publicate în *Contemporanul : Prietenie* (2 iunie 1961) și *Provența* (9 iunie 1961). 2 — *Scrisori* adresate : a) doamnei Alice Vera Călinescu : Avignon 22 mai (anunțînd că a fost la Arles, Nîmes, Avignon și că pleacă spre Dijon) ; Dijon 24 mai (anunțînd că se află la Dijon și se pregătește să plece spre Paris ; b) colectivului de cercetătoare din Institut, carte poștală cu vedere din Avignon, datată 24 mai, purtînd ștampila poștei din Dijon *(«salutări respectuoase din Provența și Bourgogne»)*. 3 — *Hărțile* departamentelor Bouches-du-Rhône, Vaucluse, Gard, Côte d'Or. 4 — *Fotografii*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toți clasicii. Ceea ce, trebuie să fiți de acord cu mine, este foarte frumos».

Mărturie a trecerii prin Paris au rămas fotografiile. Multe dau imaginea saloanelor Palatului Luxembourg. Una surprinde delegația română pe fundalul turnului Elffel. G. Călinescu apare mereu în tovărășia lui Horia Hulubei. Pe Avenue Bosquet, aproape de sediul Ambasadei Române, în Jardin des Plantes. Câteva păstrează amintirea sosirii și a plecării din Paris, cu animația gării și călătorii la ferestrele vagonului.

În schimb, pentru călătoria din Midi referințele abundă în cele două texte din *cronica optimistului*, însoțite de fotografii luate la fața locului. La care pot fi adăogate informațiile presei locale și, bineînțeles, materialul documentar citat, strîns cu grijă de istoricul literar care a fost G. Călinescu, mereu atent și solicitat de documente.

Călătoria în sud începe sîmbătă, 20 mai. Delegația se îmbarcă în avionul de Marsilia, *«în care am zburat prin aer de la Paris pînă la Marignane pe marginea lacului Berre»*. Marignane este aeroportul Marsiliei, la o distanță apreciabilă față de orașul port pe care delegația nu l-a vizitat. De pe malul lacului Berre s-au încolonat automobilele, îndreptîndu-se către Arles. Adică spre nord. Aici, delegația se fotografiază în arenele romane, *«din care au rămas două șiruri de arcade»*. Printr-un vers de Dante, G. Călinescu reconstituie atmosfera locului, împresurat de morminte *«din era romană creștină»*, printre alei de chiparoși. Noaptea este petrecută la hotelul Jules César. O fotografie îl arată dominînd cu frontonul susținut de coloanele duble ale unei foste mînăstiri de Carmelite, de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, automobilele masate de jur împrejur.

Ziua de duminică, 21 mai, a fost rezervată excursiilor pe valea Rhonului, unde membrii delegației s-au bucurat de măretia naturii *«ca turiști»*, scrie *Le Dauphiné libéré*. În *cronica optimistului*, intitulată *Provența*, G. Călinescu notează punct cu punct traseul. Convoiul trece prin Tarascon, *«patria prăpăstiosului Tartarin»*, ajunge la Maillane *«al lui Mistral, pe care V. Alecsandri, frecventator al acestor locuri, l-a cunoscut»*. Moara lui Daudet, numai ea singură constituind o atracție prin neobișnuitul opțiunii la singurătatea scrisului a autorului cunoscutelor *Lettres de mon moulin*, apare impunătoare în comparație cu siluetele celor care au ținut să se fotografieze lîngă ea. Din felul cum reacționează G. Călinescu se simte că e bucuros că a ajuns acolo: *«Am bătut cu palma zidirea ilustrei mori a lui Daudet»*. Gestul îi trădează afecțiunea. Cînd *«revede»* la Nîmes, patria lui Alphonse Daudet, templul numit *«maison carrée»*, înțelege că *«indiferent de influențe»* și *«dincolo de orice cronologie»*, monumentele locale pot fi înglobate artei *«franceze»*. Numind clădirea *«celebrul templu al Dianei»*, ziarul *Le Provençal* descrie între zidurile sale onorurile făcute delegației române de către senatorul-primar al orașului.

Luni, 22 mai, vizitarea departamentului Vaucluse poate fi reconstituită, ca traseu, pe ore, mulțumită relatărilor presei locale. Punctările lui G. Călinescu din *Provența* îmbină observațiile călătorului cu acelea ale omului mereu solicitat de literatură. Pentru el, Avignonul nu este doar reședința papală din 1305, ziduri cu aparență de *«cetate inexpugnabilă»*, ci locul unde a copilărit Petrarca, *«marele nostru profesor de sublimitate în dragoste»*; orașul cu podul devenit celebru prin melodia și versurile nu mai puțin celebre.

Vizitarea Avignonului începe la orele 9 dimineața cu Palatul Papilor. Delegația română este condusă de conservatorul Joseph Girard. La 11, caravana de automobile se îndreaptă către Châteauneuf-du-Pape, *«un fel de castel Gandolfo avignonez»*. Această vecinătate îl determină pe G. Călinescu să pună la îndoială că austeritatea ar fi fost vreodată *«însușirea de căpetenie a clerului avignonez. Pe uliți treceau împărtășiți cu vin bun de Châteauneuf călugării din toate ordinele, în negru, plumburiu și alb»*. Nimic nu pare să infirme acest zîmbet malițios surprins în observația călinesciană. Într-adevăr, delegația este primită de reprezentanți de frunte ai oficialității, printre care și un baron, Președintele Oficiului Internațional al Vinului. Este purtată printr-una din pivnițele renumite. Dejunul, la orele 13 în restaurantul La Mule du Pape, este pus sub semnul a ceea ce meniul *«în cinstea parlamentarilor români»* numește *Côtes du Rhône, Petit Duc, blonc et rose*, dar mai ales *La fiole du Pape de Chateauneuf-du-Pape, rouge*. Dacă sîntem atenți și la ecoul din textele lui G. Călinescu, îi descoperim nuanțe. Un text este sobru, marcat de fascinația peisajului. De alternanța dintre tapiseria din viță de vie și covoarele din piatră, *«rînduite a absorbi căldura soarelui și a o transmite*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viței», cît și de *«truda omului»*. Este culoarea din *Provența*. Altul se caracterizează prin încrederea în sentimentele adînci și indestructibile dintre oameni, bazate pe onoare și fraternitate, cînd *«cu un pahar de vin bun din Midi înainte, ne-am îmbrățișat cu multă căldură»*. Este atmosfera din *Prietenie*. La Mule du Pape, Jean-Louis Vigier scrie pe meniul, panglică din rips, jumătate roșie, jumătate galbenă, întorcînd discret partea unde puteau fi citite specialitățile casei : *«Eminentului meu coleg Călinescu, devenit spontan prieten»* Gest pe care-l va repeta la sfîrșitul zilei, tot pe un meniu. Pe cel al stăreției de la Villeneuve-les-Avignon : *«Prietenului meu Gheorghe Călinescu care are mult spirit și tot atîta indulgență față de mine. Dacă mi-ar fi permis a-mi exprima o dorință, ar fi să-l pot citi într-o zi în franceză»*.

Marți, 23 mai, rememorînd încărcata zi precedentă, același scrupulos *Le Dauphiné libéré* numește cu exactitate traseul după-amiezii : drumul dintre Orange, Vaison-la-Romaine, cu revenire pe malurile Rhonului la Uzinele Blondel și apoi la localitatea Pont Saint-Esprit, centru al Rezistenței franceze. În spiritul descrierilor Provenței, G. Călinescu își notează tot ce descoperă a fi arhitectură romană. Deosebește de *«geometria foarte grațioasă»* a zidurilor de la Arles, *«somptuozitatea scenei»* teatrului din Orange, adăogînd în paranteză *«anticul Arauco»*. Admiră cît s-a păstrat, notează și ce s-a pierdut, imaginează un spectacol din antichitate, cu măști și cothurni printre coloane. Descoperă, într-o nișă, statuia lui August, lîngă care s-a și fotografiat. Faptul că la Vaison-la-Romaine teatrul antic, reconstituit, este folosit pentru reprezentații *«estive»* nu trece neluat în seamă. Dar nici faptul că aici săpăturile au descoperit o localitate, *«față de care Pompei începe să pălească»*. O impresie puternică a avut asupra lui construcția *«de stil zvelt neobabilonic»* de la Donzère-Mondragon. Istoricul literar nu poate decît a fi solicitat să pună față în față paragraful despre baraj, din *Provența*, și pliantul-ghid, în care sînt reproduse imagini ale barajului de la Donzère-Mondragon, cu toate detaliile desfășurate, cu ecluza, cu sala mașinilor. Va descoperi în cel dintîi reacția lui G. Călinescu față de realizările tehnicii. *«așezăminte criptice pentru profan»*. Dar și spontana lui nevoie de asociere. Barajul e o *«uzină»*. Alături de el, apeductul de la Pont du Gard e *«un șuvoi aerian în albia de piatră»*. Fotografia apeductului, păstrată în arhivă, confirmă imaginea, apărînd, așa cum scrie G. Călinescu, *«o intervenție caligrafică în arhitectura naturii»*. Dar poate mai subtilă este dezvăluirea care i-o permite istoricului literar marginea albă a foilor ghidului. Părțile pe care G. Călinescu și-a notat idei, și-a formulat fraze pe care le va folosi în cuvîntul adresat canonicului Kir, la Dijon. Un laborator de creație în miniatură.

Moment culminant al zilei de luni a fost întîlnirea cu localitatea Pont Saint-Esprit, recunoscută pentru îndîrjirea în opoziție a combatanților francezi, confruntați cu nazismul. Este și ceea ce a povestit, pătruns de gravitatea evocării, Jean-Louis Vigier, originar din oraș. El însuși deținut între zidurile citadelei, de la înălțimea cărora, două sute de compatrioți au fost azvîrliți în Rhon, cu țeasta sfărîmată de cîte un glonte. Și ceea ce relatează toată presa, însoțind delegația cînd este depusă o jerbă la „Monumentul Morților" și cînd se păstrează un moment de reculegere. Apoi, cînd de pe podul de peste Rhon, altă jerbă este azvîrlită în apele devenite grandios mormînt. În *Prietenie*, G. Călinescu recompune din momentele sugerate de vizitarea orașului personalitatea de combatant în Rezistență a lui Jean-Louis Vigier și, povestind scena omagierii eroilor prin florile luate de valuri, trece succint în revistă istoria locului, cu vechime de aproape o mie de ani, cu un pod datînd din secolul al XIII-lea și, implicit, cu ecou în literatură : *«localitate notată prin trecerea scriitoarei George Sand, a lui Alfred de Musset și a lui Stendhal»*.

Ziua se încheie cu masa de la stăreția amintită deja, în localitatea Villeneuve-les-Avignon, și din nou la Hotelul Europe, ultimul popas la Avignom al „ambasadorilor prieteniei», cum scrie *Le Dauphiné libéré*, anunțînd mai departe itinerarul zilei următoare, *«prin Chalon, Dijon, la Paris»*.

Chalon și Dijon, în ziua de marți, 23 mai, au însemnat pentru delegația română o altă luare de contact cu mari uzine. Acum, cele din departamentul Gard. Pentru G. Călinescu, anume, confruntarea în public cu un auditoriu străin și pretențios, căruia îi vorbește, cu căldură dar și cu fermitate, de poziția țării sale, despre idealuri comune tuturor oamenilor de bine. Fragmente apar, citate în *Prietenie*, autorul lor menționînd că au fost cuvinte cu care s-a adresat canonicului Kir. Dealtfel,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ideile expuse acolo reprezintă esența acestei «cronici a optimistului». Fotografia cu drapelul românesc la intrarea în oraș trimite tot la cuvîntul lui G. Călinescu.

Cornelia ȘTEFĂNESCU

G. CĂLINESCU

Monsieur le chanoine, député et maire,
Mrs. les sénateurs, chers amis français, mesdames et messieurs,

Le nom de M. le chanoine Kir est très connu et respecté en Roumanie et c'est un grand plaisir et aussi un honneur pour moi et pour toute la délégation roumaine de pouvoir le connaître personnellement. C'est en même temps une occasion de mettre au clair devant une personnalité si attachante certaines questions restées dans un gracieux brouillard.

Nous avons l'habitude de rappeler notre origine commune, ce qui d'ailleurs est indiscutable, pour fonder en elle notre amitié. Nous avons l'air de trouver des arguments pour nous aimer, au lieu de constater tout simplement le fait de nous aimer. Vous n'ignorez pas que nous sommes affligés quand vous l'êtes, et que nous sommes heureux quand vous êtes heureux. Quoique je suis un rationaliste, très convaincu et très inconvertible, comme vous devez le penser, je crois ne pas déroger à mes convictions en concédant à l'ineffable une petite place dans la connaissance de l'univers. C'est l'abbé Batteux, je crois, qui a pour la première fois attiré l'attention à la partie inanalysable de la vérité, en parlant de ce qu'il appelait le je ne sais quoi *des oeuvres d'art. C'est raisonnable de se fier un peu à l'ineffable évidence de l'amitié. Or, nous les Roumains nous avons toujours aimé la France et il n'est pas tant nécessaire de remonter à la fondation de Rome pour justifier une affinité à jamais inébranlable.*

Pour entretenir et renforcer notre traditionnelle fraternité, permettez-moi de vous avertir que l'effort de resusciter nos sentiments d'attachement à la France est au moins une dépense d'énergie car la cause est gagnée d'avance et nous n'avons pas cessé un seul moment d'être ce que nous fûmes. Mais aussi n'appelez pas dissension ce qui n'est qu'une différence dans la manière de concevoir la vie ; ne considérez pas notre façon de vivre un égarement ; nous sommes loin de considérer la votre comme tel. Notre régime socialiste est issu de conditions historiques qui nous sont propres, il représente une nécessité dans la nature des choses qui nous a permis de faire un saut considérable vers la civilisation la plus avancée. C'est pourquoi le peuple roumain dans sa presque unanimité, y compris les intellectuels comme moi, approuve avec enthousiasme l'heureuse révolution.

Donc, rapprochons nous, non pas par le renoncement à nos conceptions. Nous sommes congénères, pas identiques, la beauté de la création serait compromise sans une salutaire dissemblance. D'ailleurs très relative, car l'homme est partout un *dans son essence. Vous, mr. le chanoine, qui luttez pour le rapprochement entre tous les peuples et savez que l'antinomie entre le lever et le coucher du soleil est absurde puisqu'il s'agit de deux moments de l'itinéraire d'un même corps céleste, vous comprendrez mieux que tout autre la nécessité d'exalter en nous ce qui est humain et de ne pas prendre pour des abîmes l'ombre des arbres. Vous êtes par là, mr. le chanoine, un humaniste, comme beaucoup d'hommes d'Église de la Renaissance, qui croyait dans l'homme-microcosme, expression de la grandeur de la nature.*

Les hommes de l'Église ont souvent plus que les autres l'avantage de comprendre les souffraces humaines et l'impérieux devoir de les supprimer. Dans la première partie de ma jeunesse à laquelle je ne veux pas renoncer de si bonne heure, j'ai consulté dans les archives de Rome, au Vatican et à la De Propaganda Fide, la correspondance des missionnaires franciscains dans nos principautés. Beaucoup de ce missionnaires étaient des Français qui comprirent très clairement et distinctement, étant de la patrie de Descartes, l'origine latine de notre peuple,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mais aussi la misère des paysans asservis à la glèbe, moins libres que les bêtes. Ils furent dès le seisième jusqu'au dixhuitième siècle, la première contribution française à la découverte de l'inégalité sociale en Roumanie.

Il y a entre nous Français et Roumains, mr. le chanoine, des malentendus, de petites querelles de famille, qu'on peut écarter facilement. L'accueil cordial, qu'on nous a fait, en arborant partout le drapeau de la République Populaire Roumaine nous a ému profondément et nous a revelé que vous continuez toujours à vous réjouir des progrès de votre frère cadet. Si la nature nous a fait dissemblables autant qu'il est permis pour ne pas différer essentiellement, dans nos veines coule un esprit commun.

Notre très cher ami mr. Pellenc nous disait hier que les Roumains sont des sentimentaux. Je le prie de me permettre cordialement de combattre ce préjugé. Nous sommes affectueux, c'est vrai, c'est-à-dire très vibrants dans les mouvements de la raison. Ches vous qui avez donné Descartes et Victor Hugo, nous admirons la raison et les sentiments tumultueux, la solidité du jugement et la profondeur de l'attachement. Autrement, nous échangerions seulement des mots, au lieu de développer nos rapports commerciaux.

Il faut que nous entretenions le commerce de marchandises aussi que celui d'idées. En ce qui regarde le dernier je peux vous assurer que la pénétration de la culture française n'a été jamais aussi grande. Il y a peut-être de petites questions à régler. Je crois toutefois que le fait de vendre un livre français de plus ou de moins est tout-à-fait insignifiant. Ce qui importe c'est la diffusion de la culture française. Or, par des traductions excellentes des meilleurs écrivains français, mises à la portée de tous en des tirages de 50 à 100 mille exemplaires, les ouvriers roumains lisent Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Victor Hugo et presque tous les classiques. Ce que, vous allez convenir, est très beau.

Cela étant, continuez à voir en nous, les Roumains d'autrefois attachés a l'esprit français, et chassez la méfiance qui est l'oeuvre du démon. Donnez-nous, mr. le chanoine, la bénédiction de la Raison et conjurez le spectre affreux de la guerre en disant : Pax nobiscum, Pax vobiscum.

Quant à moi qui ne suis pas qu'un modeste optimiste, je lève le verre pour vous dire :

Vive l'amitié franco—roumaine, vive la France !

III. RESTITUIRI

O PRECIZARE ÎN MARGINEA UNUI TEXT DESPRE TIECK

Studiul fără titlu despre Ludwig Tieck datează aproximativ din 1949 şi constituie împreună cu cel despre E.T.A. Hoffmann (acesta intitulat ulterior *Metafizica burlescă a lui E.T.A. Hoffmann)* un diptic. Amîndouă au fost copiate de mine la rugămintea lui G. Călinescu în vederea dactilografierii şi tipăririi. Nici unul nu a fost publicat în întregime în timpul vieţii autorului, dar cel despre Hoffmann a apărut în culegerea postumă editată de Vasile Nicolescu şi Adrian Marino în 1967 — *Scriitori străini*. Manuscrisul intitulat *E.T.A. Hoffmann*, de 13 file, se află la BAR. Textul original al studiului despre L. Tieck se află în arhiva doamnei Călinescu, mai puţin începutul pînă la pasajul *«Tot aşa de didactică a părut şi este „Musicalische Leiden und Freuden"»*.

Fişele datează din vremea cînd G. Călinescu cerceta *Opera lui Mihai Eminescu*, din care în 1947 urma să apară o nouă ediţie în două volume, publicată tot postum, în 1969—1970 *(Opere*, 12 şi 13). Astfel, în *Opere* 12, la capitolul *Cultura. Eminescu în timp şi spaţiu* găsim referinţe la basmul *Der blonde Eckbert* şi citatul în versuri cu chemarea pădurii singuratice, p. 427, iar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la p. 521 referințe la nuvela *Musikalische Leiden und Freuden*, pentru cultura muzicală a lui Eminescu. În *Opere* 13, la capitolul *Teme romantice* (Cristalul, Regnul vegetal, Magnetismul) apar referințe la *Der Runenberg*, *Die Elfen*, p. 248—250 și *Der Pokal*, p. 260. Prezentările sînt făcute aici în cuvinte aproape identice cu cele din articolul despre Tieck scris mai tîrziu. *Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg* și *Die Elfen* sînt amintite la capitolul *Mihai Eminescu* și în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (ediția I, 1941, p. 407, ediția a II-a, 1982, p. 465). Alte aplicații cu *Der blonde Eckbert* și *Der Runenberg* face Călinescu la *Amintiri din copilărie* de I. Creangă în articolul *Poezia „realelor"* din *Jurnalul literar*, București, 1948, nr. 4—5, nu și în monografia *Ion Creangă* din 1938, ediția a II-a, 1964. Cum și-ar fi intitulat autorul articolul despre Ludwig Tieck ? Un titlu simplu ar fi *Real și fantastic la Ludwig Tieck*. Dar realul se fundează pe erudiție și are un aspect livresc, iar fantasticul oscilează între lumea magică și cea onirică, amîndouă atitudinile fiind complicate cu detașarea ironică și spiritul critic moralist. Deci titlul ar fi insuficient definitoriu. Și din moment ce nu l-a dat Călinescu însuși... E preferabil să rămînem, simplu, la *Ludwig Tieck*.

Al. PIRU

G. CĂLINESCU

LUDWIG TIECK *

Ca la mai toți romanticii, din lipsa percepției pozitive a vieții, inspirația nuvelistică a lui Ludwig Tieck iese din erudiție și se complică cu o ironie, care nefiind o simplă manifestare de vitalitate, ci o atitudine critică, degenerează în pedagogie.

* Manuscrisul din arhiva casei memoriale G. Călinescu, constituit din conspecte și studiu cu variantă privitor la Ludwig Tieck (v. și I. Bălu, *G. Călinescu. 1899—1935. Biobibliografie*, Buc., Edit. șt. și encicl., 1975, p. 519, poz. 5006) totalizează 21 de file. Dintre acestea, 12 file deteriorate (8 numerotate 2—9 și 4 nenumerotate), de mărimi diverse, scrise cu cerneală neagră și mov, avînd multe corecturi, constituie un text incomplet, cărula îi lipsește începutul (desigur fila 1 numerotată) ; l-am putut stabili numai pe baza transcrierii integrale realizate de Al. Piru, care se păstrează în arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" (ms. inv. 2074). Conspectele L. Tieck reprezintă 3 file, iar varianta studiului, posibil ulterioară celui pe care-l publicăm, celelalte 6, nedeteriorate, de aceleași dimensiuni (33×21 cm), nenumerotate și scrise cu cerneală neagră.

Materialul a fost folosit, ca atare sau cu unele modificări, în diverse articole ale lui Călinescu despre unii scriitori străini, ceea ce demonstrează destul de convingător — credem — familiarizarea criticului cu universul scriitorului german investigat (v. *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, Buc., E.L.U., 1967). De exemplu, în *Mistica culorilor*, Tieck este amintit printre acei la care *«Corespondența între culori și sonuri a găsim afirmată»* (p. 785) ; în *Carlo Goldoni*, tratîndu-se problema mistificărilor în artă, se face relația între operele celor doi scriitori : *«Goldoni, care a mai tratat ideea în „La famiglia dell'antiquario", unde eroul este un conte, Anselmo, colecționar de falsuri din incompetență, face teatru cu eroi de roman. O temă asemănătoare a dezvoltat Ludwig Tieck în „Die Gemälde", în care vedem un prinț colecționar lăudindu-se cu un Giuglio Romano fals»* (p. 284) ; în *Alfredo Panzini* se afirmă că scriitorul *«reabilitează figura pedantului și intră foarte bine în sectorul filistinilor, fiind rudă cu „Der Gelehrte" al lui Tieck care cmenda pe Quintilian»* (p. 621) ; în sfîrșit, în *Metoda lui Sainte-Beuve*, *«Sainte-Beuve face pe proporții grandioase ceea ce făcuse Tieck în „Der Aufruhr in den Cevennen" cînd studiase mișcarea Camisarzilor»*. *(p. 519)*.

Exemplele ar putea fi sporite. Textul l-a folosit, de asemenea, lui G. Călinescu — așa cum arată Al. Piru în precizarea sa — în perioada de elaborare a celei de a doua ediții a *Operei lui Mihai Eminescu*.

Asupra unor alte locuri în care G. Călinescu a folosit studiul despre Tieck, pe care-l publicăm, ne vom opri cu altă ocazie.

Georgeta STOIA—MĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Die Gemälde duce erudiția și ironia în cîmpul picturii. Tînărul Eduard, fiul cam scăpătat, din cauza vieții destrăbălate, al unui colecționar de tablouri se prezintă consilierului intim Walther, cunoscut al tatălui său și colecționar pasionat și el, și-i oferă spre vînzare un Salvator Rosa. Un străin care se află de față îl demască, arătîndu-i că tabloul nu-i decît un fals, ce-i dreptul foarte reușit. Lucrul era adevărat. Furios, Eduard, abia întors acasă, se ceartă cu autorul falsului, cu bătrînul pictor Eulenböck, un cinic și de spirit, care îi face o filosofie ad-hoc. Consilierul intim are neplăcerea să afle dealtfel că un Höllenbreughel la care ține mult e un fals al aceluiași. Scriitorul își bate joc, în fond, de pretinșii cunoscători. Eduard se duce la un principe în trecere, de la care speră un post. Acolo află cu surprindere că prințul și străinul cunoscător de arte care descoperise falsul Salvator Rosa erau una și aceeași persoană. Prințul nu-i dă postul dar i-arată galeria și îndeosebi un Giulio Romano original. Eduard nu-și poate reține rîsul, căci recunoaște un fals al lui Eulenböck. Tînărul găsește sub niște scînduri care acopere un perete al casei sale un număr de tablouri originale din galeria tatălui său, crezute pierdute. Numai astfel capătă de soție pe Sophie, fata consilierului intim, care ca și bolnavul închipuit, vrea un ginere pentru el, nu pentru fată, un ginere care să-i păzească galeria.

Tot așa de didactică a părut și este *Musikalische Leiden und Freuden*. Aici e vorba de muzică și în interminabile discuții se ironizează melomania împinsă pînă la manie a unora, se ia apărarea muzicii germane de profunditate împotriva muzici italiene de pură tehnică. Eroii (dacă se poate spune astfel ; mai degrabă interlocutorii) sunt : un capelmaistru, un tenor, un muzicant italian quasi-nebun, un tînăr conte meloman, un profesor în ale muzicei, sub care se ascunde autorul însuși, un entuziast, un bătrîn profesor de muzică și compozitor. Discuțiile au loc mai ales în casa baronului Fernow, mare amator de muzică, organizator de concerte și reprezentații melodice. Un simplu apendice epic este și faptul că tînărul conte se îndrăgostește de fata bătrînului compozitor. Necazurile muzicale sunt de soiul acesta. Bătrînul profesor, scîrbit de lipsa de vocație a elevilor săi, cade în mizantropie și fuge de oameni, locuind tot pe la margini de orașe. Profesorul, îndemnat de tatăl său, s-a străduit în tinerețe să studieze vioara fără a fi izbutit să depășească stadiul scîrțîitului. Italianul și nevasta lui, cîntăreața, scîrbiți de nepriceperea oamenilor vii, dădeau concerte duhurilor și îngerilor care aplaudau din toată inima. Însă o dată soțul cîntase fals și trebui să ceară scuze Majestății sale Regelui David cel biblic (ascuns în sobă), mare pricepător în materie. Entuziastul are și el supărările lui, provenite din necesitatea pe care o simte de a leșina de plăcere la orice concert : «*Acum opt luni cei doi muzicanți își executară muzica în această sală. Cînd cel dintîi termină, am căzut de gîtul lui scoțînd șiroaie de lacrimi, iar omul mișcat de entusiasmul meu mă bătu pe spate prietenește. Ne-am îmbrățișat cordial și compozitorul declară tare că în toate cercurile muzicale din lume n-a întîlnit un cunoscător mai profund. Celălalt își dădu și el drumul operei. Nu mai aveam lacrimi, scosei însă un suspin grozav, ceea ce prețuiește mai mult decît lacrimele, și răsplătii pe maestrul cu o strîngere mută, cu o față pierită, pierdută, căzînd leșinat în brațele lui ca și mort. Ticălosul magic mă lăsă să cad*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe parchet, fără să mă stringă recunoscător la piept și-mi spuse dispreţuitor, în vreme ce eu mă aflam în extaz artistic: Pentru numele lui Dumnezeu, rămîi acolo, căci cine e în stare să plîngă la cîrpeala ăstuia, nu pricepe o notă din muzica mea» [1].

Tieck e remarcabil întotdeauna în vibraţia lirică a peisajelor: *«Amîndoi însoţitorii intrară adînc în pădure, noaptea era liniştită, nu se tînguia nici un vînt, numai o uşoară boare mişoa uneori crengile, aşa încît acele brazilor susurau blînd, susurul se propaga şi cînd pădurea se mişca din toate trunchiurile, răsura ca o orgă îndepărtată».*

Vedem deci că în cele două nuvele Tieck ironizează pe filistinul german şi snobismele sale plastico-muzicale. Persiflarea, oncutoasă, nu merge pînă la eliminarea burgheziei. Henri Monnier inventînd pe Joseph Prudhomme *«professseur d'écriture, élève de Brard et Saint-Omer, expert assermenté près les cours et tribunaux»* se dedubla cu complezenţă, deoarece el însuşi era un emerit caligraf. Consilierul intim Walther e o rudă a lui «Cousin Pons». Eulenböck are şi el un corespondent în opera lui Balzac. Este Elias Magus *«marchand de tableaux, l'usurier des toiles»* din *Pierre Grassou* cu complicitatea pictorului Pierre Grassou de Fougères, breton mediocru încăpăţînat şi onest, pastişînd involuntar, din lipsă de originalitate. Elias Magus îşi cumpără tablourile pe cîţiva franci, le dă o patină şi le revinde ca pînze de maeştri lui Vervelle, fost negustor de sticle, pe a cărui fată, Virginia, Grassou o va lua în căsătorie.

Cînd pictorul contemplă galeria socrului are neplăcerea de a recunoaşte în pînzele de Rubens, Rembrandt, Paul Potter, Mieris, Metzu, Gérard Dow, propriile sale opere. Însă el este un om prob care a răzbit în viaţă prin economie şi calităţi personale, devenind ofiţer al Legiunii de onoare şi şef de batalion în garda naţională, nu fără perspective la Academie. Grassou cumpără de la artiştii în jenă capodopere, înlocuind galeria sa de falsuri. Ar fi nedrept să-l punem pe Walter în rînd cu Vervelle, nivelul său cultural e mai ridicat. Dar în fine e «consilier intim» aşa cum Grassou va fi «ofiţer al Legiunii de onoare» şi «guard naţional». Un relativ rafinament sedentar unit cu voluptăţile unei anume titulaturi sociale, defineşte concepţia de fericire a eroului. Veritabila distincţie stă în faptul că personajele lui Balzac urmăresc finanţele solide, în vreme ce Tieck face elogiul tihnei doctorale, cu mici ironii pe ici pe colo.

În privinţa asta e caracteristică schiţa *Der Gelehrte*, dintr-o serie de scurte compoziţii remarcabile printr-un pathos temperat şi prin maliţia erudită şi bonomă proprie umoriştilor englezi de tipul Sterne. Aptitudinea pentru viaţa casnică, privită idilic, doctoralitatea tratată ca un viţiu agreabil şi inofensiv, compatibil cu sensul vieţii burgheze, acestea sunt notele. Eroul e un director de gimnaziu, între două vîrste, foarte învăţat, editor de texte clasice. El e un om din toate punctele de vedere bun, însă are oroare, ca şi Caragiale, de natură. Locuieşte la etaj, într-o casă al cărei parter îl ţine gol ca să nu fie supărat. Ferestrele sunt duble ca să nu pătrundă în tihna bibliotecii nici o larmă din stradă. O unică servitoare bătrînă îi face gospodăria. (Învăţatul francez din romanul roman-

[1] *Tiecks Werke*, herausgegeben von Gotthold Ludwig Klee I—III. Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut *(n.a.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tic ar fi un sălbatic trăind în mizerie, cel german, precum se vede, caută confortul). Așa precum lui Lessing natura îi era indiferentă, profesorul simte neliniște la cîmp, în aerul liber, la pădure. Graiul lor el nu-l înțelege. El are un mare sentiment al ordinei și întors dintr-o călătorie caută în coșul cu hîrtii netrebnice o notiță nefolositoare, numai pentru a certifica imutabilitatea manuscriselor sale. Un prieten doctor îl sfătuiește să se căsătorească și-i propune pe una din fetele proprietarului, pe cea mai ușuratică. Însă intrînd pe ușă d. profesor dă de o soră mai oropsită, un fel de cenușăreasă (care dealtfel îl admiră teribil deținînd cu veneratie o foaie cu o emendație la un pasagiu din Quintilian, găsită în coș) și prin confuzie o cere în căsătorie. *Ein Wort, ein Mann.* Nu-i vorbă, îi este cea mai potrivită. Profesorul va continua să facă ediții de clasici și să emendeze pe Quintilian, sub ochii evlavioși ai Elenei lui.

Cea mai grațioasă schiță din acest grup este poate *Des Lebens Überfluss* (Superfluitățile vieții). E o încercare de a reconstrui viața edenică în cadru burghez germanic prin renunțarea la orice superfluitate în viață. Un tînăr dedicat carierei diplomatice fură pe fata unui ministru plenipotențiar și, căsătorit cu ea, se refugiază într-o odăiță la etajul unei căsuțe de mahala, al cărei parter e deocamdată gol întrucît proprietarul s-a dus undeva să se trateze de podagră. Tînărul soț a încredințat spre fructificare o sumă de bani unui prieten a cărui urmă însă a pierdut-o și acum soții stau aproape fără nici un mijloc de existență. Ei sunt însă foarte bine dispuși, întîi fiindcă se iubesc, al doilea fiindcă deocamdată au strictul necesar vieții, adică un mic spațiu, o fereastră pe care pot privi, pîine și apă. Tinerii vînd tot ce au și soțul e silit să se despartă de o scumpă ediție a lui Chaucer făcută de Caxton, cu preț de speculă. Nemaiavînd lemne eroul taie balustrada de la scară, apoi începînd de jos în sus, treptele de la scară, rămînînd ca într-o colivie. Pîinea și urciorul cu apă le trage cu sfoara. Proprietarul se întoarce pe neașteptate, face scandal, imperturbabil eroul originalei robinsonade amenință cu împotrivirea armată, sugerînd prezența unor arme pe care nu le are, e luat drept carbonario, se strînge lumea din mahala. Dar deodată apare prietenul care a dat de urmele eroului după o notiță în cartea (dăruită de el) vîndută unui anticar. Capitalul, plasat în India, a sporit și eroul e un om bogat, ministrul plenipotențiar a iertat pe fată și Robinsonul din colivie devine un om fără griji. Pline de humor sunt comentariile savante pe care le face eroul la tot pasul. În privința absenței scării de care e scandalizat proprietarul, eroul încearcă o teorie asupra inconsistenței spațiului : *«Ce e spațiul ? Un absolut, un nimic, o formă a intuiției. Ce e o treaptă ? Un lucru limitat, însă nimic altceva decît o realitate de sine stătătoare, un mijloc, un prilej de a ajunge de jos în sus. Și cît de relative sunt aceste noțiuni de sus și jos».*

Cînd tînăra soție se arată cam alarmată în privința combustibilului, soțul îi vorbește așa : *«Iubită femeie, trăim într-un veac civilizat, într-o țară bine guvernată, nu printre păgîni și mîncători de oameni : trebuie să se găsească mijloace și căi. De ne-am afla într-un loc sălbatec, aș reteza natural ca Robinson Crusoe cîțiva copaci. Cine știe dacă nu se găsește vreo pădure tocmai acolo unde bănuiești mai puțin : și spre Macbeth a pornit pădurea Birnam să-l piardă. Au ieșit apoi din cînd în*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cînd, deodată, insule din mare ; în mijlocul prăpăstiilor și stîncilor sălbatice crește totuși palmierul ; scaetele smulge lîna oilor și mieilor, cînd trec pe lîngă el, iar cîneparul duce aceste smocuri în cuib și face puilor un pat călduros».

Dichterleben e de asemenea o nuvelă pe bază de erudiție, un fel de biografie romanțată privind viața unor premergători și contemporani ai lui Shakespeare în dramă, a lui Marlowe și a lui Greene îndeosebi. Totuși, cu tot adevărul istoric, sensul nuvelei e altul și istoricitatea eroilor nu atinge întru nimic libertatea de creație. Contribuția lui Tieck e mai ales lirică și lucrul se vede în tehnica muzicală, cu opriri și reintrări, care au de scop obținerea, ca în poem, a unei încordări contemplative maxime din partea cititorului. Aici intenția autorului e de a scoate în evidență tragicul autorilor de talent care fie prin scurtimea vieții lor, fie prin ivirea fatală a unui mare geniu (în cazul de față Shakespeare) sunt demoralizați și nimiciți. Greene și Marlowe sunt niște boemi în maniera extravagantă londoneză. Cel dintîi și-a părăsit nevasta și copilul, și-a irosit o moștenire, ducînd în Londra o existență vagabondă și mizerabilă. Un generos Squire, prieten al poeților îi dă o însemnată sumă de bani, îl împacă cu soția și caută să-i refacă un cămin. Însă Greene fuge din nou, ademenit de o femeie, cu toate că-și iubește familia, și moare în chip deplorabil la un crîșmar. Marlowe are și el o slăbiciune, pe Fanny, curtezană frumoasă și fără rușine, care îl înșală. Demoralizarea cea mare i-o produce reprezentarea piesei lui Shakespeare *Romeo și Julieta*, în palatul lordului Hunsdon. Marlowe sperase că acesta din urmă va alege, spre a se juca, una din piesele sale. El nu e cuprins de invidie, dimpotrivă de admirație, însă așa de mare, încît încrederea în propriile forțe e nimicită. Turburat se îndreaptă spre casa iubitei sale pe care o găsește în brațele unui paj. Înfuriat sare cu pumnalul spre tînăr și un gest greșit face să se lovească însuși cu arma. Shakespeare îi mîngîie generos ultimele clipe, deplîngînd soarta care a răpit Angliei *«așa de curînd pe acest spirit puternic și mare»*, întrebîndu-se dacă mai trăiește undeva un poet adevărat ca Marlowe. Nuvela mai cuprinde aspecte sociologice foarte interesante și caracteristice în opera lui Tieck, care, fiu al unui om de idei înaintate, se vede a avea o anume oroare de fanatismul religios. Arthington, vărul simpaticului Squire, a fost ademenit de secta lui Hacket. Scena vizitei la noul Messia e de cel mai înalt umor. Hacket, Regele Lumii, creatorul cerului și al pămîntului, stă pe un pat în poziție de fervență rugăciune, adorat de Vestitorul Îndurării (Arthington) și de Vestitorul Mîniei (dascălul de școală Coppinger) care îi sărută mîinile și picioarele. Hacket pretinde nici mai mult nici mai puțin ca Regina Angliei să-i încredințeze guvernul. Mîntuitorul joacă comedia umilinței, protestînd la semnele de venerație ale apostolilor săi : *«Pentru ce această cinstire exterioară aceluia* — zice el cui vrea să-i sărute picioarele — *pe care Duhul sfînt al Domnului l-a uns Monarh și judecător al pămîntului ?»*

Generosul Squire nu e deloc convins de această reprezentație mistică și atunci Vestitorul Mîniei strigă lui Hacket : *«Cheamă-ți Îngerul, Messia, poruncește cerului să se deschidă, înfășură-te în pară de foc,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urcă-te pe scaunul judeţului tău, pentru ca acest sărac cu duhul să se pătrundă de puterea ta».

Arthington intervine : — *«Lasă-l, mare Vistier, Spiritul îmi spune că-l voi converti, căci este vărul meu şi din sîngele meu ; prostia lui va fi biruită şi el va fi printre cei aleşi».*

În cele din urmă Regele Lumii şi Arhanghelii lui sunt arestaţi şi Arthington abia scapă, mulţumită vărului său, nu fără a arăta o lamentabilă contriţiune.

Nenorocirile lui Greene şi Marlowe par a face aluzie la dezordinile vieţii geniale. Oare amabilul filistin Tieck absolvă boema ? Este adevărat că Mr. Prudhomme german arată în genere înţelegere *«zu den Poeticis»*, însă probabil Tieck întrupează genialitatea în Shakespeare, care e un cetăţean ordonat şi paşnic, cum va fi şi Goethe. A fi consilier şi geniu nu-i incompatibil.

Lunga nuvelă *Der Aufruhr in den Cevennen* se nutreşte din aceeaşi observaţie sociologică a psihozelor mistice colective. Suntem în ultima perioadă a domniei lui Ludovic al XIV-lea, cînd după revocarea edictului din Nantes hughenoţii din Cévennes fac o adevărată împotrivire militară cunoscută sub numele de *la guerre des Camisards*, sub cîţiva şefi dintre care unii, ca Jean Cavalier, fost păzitor de vite şi ucenic de brutărie, arată o adevărată vocaţie de generali. Structura epică a nuvelei e destul de săracă. În casa moderatului Monsieur de Beauvais, consilier, om cu simpatii acoperite pentru hughenoţi, se întîlnesc oficiali şi rebeli. Edmund, fiul consilierului, catolic fervent la început, vizitînd taberele de rebeli se converteşte şi trece de partea lor. Apoi ni se dau cîteva aspecte ale luptelor şi prădăciunilor şi nuvela se sfîrşeşte cu moartea cîtorva eroi principali după o artificioasă reîntîlnire şi recunoaştere a unor prietenii de tinereţe. Esenţialul îl formează tabloul psihologic al epidemiei. Copii şi oameni mari cad într-un fel de atac în care profetizează. Un copil în convulsiuni strigă : *«Cînd părinţii se vor pocăi şi vor sluji Duhului, toate vor fi bune»* etc.

Prostul satului devine şi el profet. Edmund are şi el divinaţii : *«François vine* — strigă el într-o zi —, *este încă departe dincolo de munte, îl văd cu ochii dinăuntru... Are o scrisoare ascunsă în cismă»* etc.

Interesante sunt şi tablourile de viaţă în comunitatea camisardă. Sus pe platourile împădurite ale munţilor, hughenoţii militanţi se roagă, cîntă psalmi, îşi scot săbiile şi-şi curăţă puştile. Ofensivele se iau în cîntări de psalm. Opiniile strategice ori cele asupra persoanelor suspecte (procedau magic tribal) sunt scoase adesea din gura profeţilor, calitatea de profet reprezentînd o adevărată funcţie civilă. Cînd Edmund se prezintă sus pe munte, profetul Duplant e numaidecît convocat : ce-ţi spune Spiritul ? Cît despre atitudinea proprie a lui Tieck faţă de materia cărţii lui, este evident că fanatismul hughenoţilor nu-i place, dovadă fina ironie cu privire la secta lui Hacket. Însă ca german şi romantic, el e curios de fenomenele ocultistice. Cazul copiilor care profetizează îl interesează în chip învederat fără a recunoaşte aci un proces divin, nu totuşi fără a avea un fior de mister terestru. Germanii cred în demonii pămîntului şi Tieck va fi el însuşi un mare poet al miracolului din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Centrum Terrae. Tot ca german Tieck nu simpatizează deloc catolicismul francez cu autoritatea lui apăsătoare. Mareşalul, aşa de crunt în acţiunea de represiune şi totuşi om de lume şi încă superstiţios pînă a se mîhni că servitorul i-a răsturnat solniţa, e o întrupare a criticei autorului. Să amintim că în urma edictului din Nantes multe familii de hughenoţi au trecut în Germania şi că germanii au arătat totdeauna o mare afecţiune pentru aceşti expatriaţi pe care francezii înşişi îi privesc cu un ochi sumbru. Germanii sunt oficial sau neoficial nişte protestanţi, cu o vocaţie mistică, în ciuda aparenţelor, foarte redusă, în vreme ce francezii dimpotrivă sunt foarte catolici şi practicanţi, cu un simţ înalt al autorităţii papale. Germania a dat prea puţini mistici faţă de Franţa. Ghicita antipatie a lui Tieck faţă de intoleranţa aspră a lui Ludovic al XIV-lea nu e îndreptăţită. Francezul este un individualist prin excelenţă, un liberal congenital. Însă fără corectivul religiei unitare, această însuşire ar duce la anarhie. De aceea este caracteristic că ori de cîte ori Franţa trece printr-o înfrîngere ea se întoarce către biserică. Catolică a fost reacţiunea după revoluţie, catolică este orientarea şi acum. Biserica Franţei este simbolul unirii unui popor de individualităţi. Şi s-ar părea curioasă opoziţia din partea unui popor de ordine ca cel german. Însă în Germania foarte puţin religioasă, gregară congenital în ordinea civilă, domneşte o absolută libertate de gîndire în materie spirituală.

Absenţa unei constrîngeri de sus a făcut cu putinţă acolo înflorirea filosofiei. Sunt şi în Germania falşi mistici ca Böhme, nu asceţi practicanţi ci filosofi extatici, eretici pioşi, cu rapturi teoretice. Cîte capete, atîtea religii. Filosofia este supapa prin care iese aburul mistic şi se face imposibil fantasticul religios de felul mişcării camisarde. Interesul pentru fenomenele oculte îmbracă în cercul spiritelor luminate forma curiozităţii pentru suprasensibil. Astfel se explică de ce nici un mare scriitor francez n-a luat o temă ca aceea a lui Tieck, deşi s-ar fi putut găsi în ea ideea luptei pentru libertate, scumpă francezilor. Unghiul de vedere al lui Tieck e strict german.

Oroarea secretă a lui Tieck, Philister, este de revoluţie confesională. Mefistofel poate veni şi în odaia eruditului, macrocosmul e vizibil din biroul doctorului în filosofie. Universul ca animal cade sub percepţia cerebrală a oricărui *Gelehrter* atent. Hegel a desvăluit tot planul divin de pe catedră, ce nevoie să faci răscoală în numele lui Dumnezeu ? În vremea lui Tieck se desfăşura în Franţa strania bufonerie a Saint-Simonismului. Membrii Familiei spirituale străbăteau bulevardele în uniformă (jiletcă, centură de piele, pantaloni albi, tocă roşie, barbă mare orientală) în frunte cu Père Enfantin salutat în cor de colonie : *Salut, Père, salut, / Salut et gloire à Dieu !* şi pe pieptul căruia era scris *Le Père*. De notat, ciracii erau intelectuali, oameni de spirit. Tradus în faţa tribunalului, noul profet se recunoscu *Părinte al Umanităţii* şi *Legea vie* şi exercită asupra auditorului puterea privirilor [2]. Desigur că Tieck ar fi rîs discret de această reprezentaţie, însă ar fi studiat-o sociologic cu toată atenţia.

[2] Louis Blanc, *Histoire de dix ans 1830—1840*. Neuvième éd. III. Paris, Pagnerre, 1849, p. 323, urm. Fenomene sociologice similare sunt descrise în romanul lui Victor Papilian, *În credinţa celor şapte sfeşnice*, unde e vorba de secta milenişţilor *(n.a.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Refracția la spiritul francez e manifestă și în altă parte, în suspectarea perfectei conduite moderne. Și într-asta Tieck e Philister german, pentru că pune temei pe ținuta nestudiată presupus sinceră. *Der Geheimnisvolle* este, după un contemporan al lui Tieck, o narațiune *«plictisitoare, searbădă și fără nici o noimă» «ca o sută de alte asemenea istorii fabricate pentru jurnale»*. Judecata cuprinde adevăr, mai ales dacă privim lucrurile din punct de vedere epic și e valabilă pentru multe producții germane. Este foarte explicabil de ce Tieck nu trece peste granițele țării sale. Nuvela abundă în dizertații politico-morale, în ieșiri lirice nu prea remarcabile, în loc de a oferi observație socială, psihologică și caracterologică. Ea pornește promițînd o mare desfășurare epică, schițează intrigi care nu vor ocupa niciodată planul întîi și se desvăluie la sfîrșit o simplă schiță, ironică, o satiră ca și *Die Gemälde*. Eroul, Kronenberg, călătorește prin Germania în trăsără și călare și-l bănuim apăsat de melancolii erotice sau de mari secrete politice (suntem în epoca napoleonică), la un han un francez misterios îl imploră să-i plătească găzduirea ca să scape de posibilitatea de a fi urmărît ca vagabond și-l lămurește că sperînd la o moștenire în Germania nu s-a mai ales cu nimic. Autorul discută prin eroii săi condițiile Germaniei apăsate de Napoleon, arată ură, dealtfel urbană, față de francezi. Francezul necunoscut căruia îi făcuse binele îi fură portofoliul, un ofițer francez, de o politețe rară (Tieck insinuează desigur că această politețe e superficialitate), provocînd pe Kronenberg la o discuție și lăsîndu-l a înțelege că și el e un antinapoleonian, îl îmbie să mărturisească lucruri grave, că face parte dintr-o conspirație, că e autorul unui libel anonim împotriva lui Bonaparte. Ofițerul găzduit în casa unde se află Kronenberg, deși dă asigurări că nu e un spion ci om de cuvînt, denunță pe imprudent, care e arestat. Asta este (lucrul nu e spus pe față dar subînțeles) vestita onoare franceză. De altminteri în familiile unde se citește franțuzește eroul constată o mare ușurință de caracter. Tînărul Wehlen e un exponent al acestei stări de spirit. E un mincinos de mîna întîi, făcîndu-și și o distracție din asta, punînd la cale pozne de cea mai proastă calitate. Umorul nuvelei stă în faptul că Kronenberg însuși se descopere a fi un impostor. Lăudîndu-se pretutindeni că e autorul pamfletului antibonapartist, cade în primejdia de a fi împușcat. În realitate minția din bravadă și nu era deloc autorul cărții. Desigur, rea influență a spiritului francez. Se mai discută în nuvelă și despre literatură, unii susținînd inexistența literaturii germane, în spiritul cosmopolit al lui Frederic II. Dar autorul, printr-un personagiu, se desvăluie naționalist: *Ohne Vaterland kein Dichter*.

Der Pokal subliniază la Tieck interesul, general la romantici, pentru ocultism. Ferdinand iubește pe Franziska și consultă pe un bătrîn divinator Albert, cu reputația de făcător de aur, asupra viitorului. Albert locuiește într-o casă cu multe încăperi și-l primește într-o odaie mare, înaltă, tapisată cu damasc roșu, cu fotolii asemeni, cu, la ferestre, perdele de mătase grea, roșie. Bătrînul pune pe o masă acoperită cu un covor roșu un pocal de aur cu frumoasă lucrătură artistică și invită pe tînăr să nu facă nici o mișcare în timpul operației magice și să nu scoată nici un cuvînt. Apoi bătrînul făcînd niște miș-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cări ritmice, adică niște passe în direcția pocalului, scoate o muzică din ce în ce *crescendo* pe care o reizgonește la loc *descrescendo* cu mișcări contrare. Din pocal, iese pe urmă imaginea aeriană a Franziscăi, Ferdinand nu-și păstrează însă calmul și cînd aceasta se apleacă să-l sărute, caută s-o prindă în brațe. Bătrînul Albert e supărat și aruncă toată vina a ceea ce poate urma pe seama tînărului. Patruzeci de ani mai tîrziu, în casa unei văduve se fac pregătiri de nuntă pentru una din fete. Ginerele invită pe un bătrîn prieten, retras de lume, și-l găzduiește într-o cameră în care bătrînul, nu altul decît Ferdinand, recunoaște vechea odaie în damasc roșu a divinatorului Albert. Mireasa seamănă în chip izbitor cu Franziska. În fine la masă i se dă să bea în pocalul de aur. O explicație are loc între Ferdinand și mama miresei și astfel aflăm că bătrîna e chiar Franziska. Lumea misterioasă a duhurilor, ale căror legi fusese călcate, se răzbunase. Franziska crezuse că Ferdinand a părăsit-o și s-a căsătorit, Ferdinand același lucru și astfel o neînțelegere superficială provocase despărțirea fatală a celor doi.

În *Der fünfzehnte November* se studiază, cu oarecare complicație etico-religioasă, misterul psihic al unor cazuri de alienație, cu îmbolnăviri și vindecări subite. Fritz-Wilhelm, fiul unui bogat negustor olandez, dădea pînă la 10 ani semnele unei inteligențe excepționale. Deodată, într-un miez de noapte, avu un atac în urma căruia rămase aproape imbecil. Copilul crescu herculean, lipsit aproape de uzul normal al graiului. Acum, devenit un adolescent, Fritz se ocupă cu construirea unei șalupe, arătînd o mare îndemînare. Treaba s-ar părea că n-are nici un rost. Dar deodată vine o inundație, prostul scoate avutul tatălui și-l încarcă în șalupă, îi îmbarcă pe toți ai săi și-i salvează. Instinct elementar de animal, prezență a divinității ? După aceea băiatul se și vindecă dintr-o dată. Compoziția, localizată în Olanda secolului al XVIII-lea, aduce anume elemente de pictură satirică. Elsbeth, nepoata negustorului, e dorită în căsătorie de un căpitan de mare, Thomas, om matur, abia sosit din Indiile orientale. Bunătatea și verdeața verbală a marinarului sunt pitorești. Fata nu-l poate accepta însă ca soț (ea devine soția vindecatului Fritz-Wilhelm). Pe Elsbeth o mai plictisește cu asiduitățile un tînăr german Sommer care wertherizează, însă nesincer, ironie aceasta la adresa unei mode. Sommer face pe disperatul : «*Mă asasinezi* — strigă el — *nu mai vreau să știu de această viață de chinuri. Vrei sacrificiul, se va împlini. Și culmea, n-am pistoalele, armele mele. Atunci ai vedea ! O, de-aș avea pistoalele la mine ! L-aș săruta pe cel care mi-ar da o armă !*»

Lăudăroșii, căci în curînd niște farsori îi vînd în silă niște pistoale și el se dovedește incapabil a le mînui. De altfel poze de acestea fatale își ia Sommer profesional și față de alte fete simțitoare.

Adevăratele mari poeme ale lui Tieck, caracteristice pentru locul pe care scriitorul îl ocupă în direcția romantică, sunt niște compuneri în proză, niște basme tragice, cu semnificație morală. În frunte stă *Der blonde Eckbert*. Bertha, soția cavalerului singuratic Eckbert, povestește istoria ei, fiind de față un prieten al casei, Philipp Walther. Fată a unui păstor sărac, Bertha, învinovățită mereu de părinți că e o pacoste,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pleacă într-o dimineață de acasă. Rătăcirea fetei prin munți împăduriți, de-a lungul unei naturi fermecate, a fost calificată mereu ca o dovadă de percepție a naturii. E mai mult decît atît. Peisajul e antediluvian și înfiorător de pustiu, el reprezintă un spațiu edenic ce trezește omului un puternic sentiment de jale. Liniștea lui e miraculoasă și te aștepți să-ți iasă înainte dragoni ori vrăjitoare, nu oameni. Iată o pildă :

— «*Rătăcisem astfel vreo patru zile cînd mă trezii pe o cărăruşă ce mă îndrepta pe drumul mare. Stîncile luau acum în juru-mi o înfăţişare cu mult mai ciudată. Erau nişte steiuri, aşa de îngrămădite unele într-altele, încît ai fi zis că la cea mai mică suflare de vînt se vor prăbuşi unele peste altele. Nu ştiam dacă trebuie să merg mai departe. Mai dormisem noaptea în pădure, însă pe vreme frumoasă sau în colibe de păstori, puse la loc ferit ; aici însă nu întîlnii nici o locuinţă omenească şi nici nu puteam bănui să dau peste vreuna în asemenea sălbătăcime ; stîncile se făcură mereu mai înfricoşătoare, adesea trebui să păşesc pe lîngă prăpăstiile cele mai ameţitoare, în sfîrşit pierdui drumul de sub picioare. Eram desnădăjduită, începui să plîng şi să strig, şi în văile stîncoase glasul meu făcea un ecou îngrozitor.* [Fetița doarme o noapte în aceste locuri, iar dimineața continuă drumul]. *Spre seară locurile în juru-mi mi se părură ceva mai prietenoase, gîndurile, dorinţele mele se înviorară, bucuria de a trăi se redeşteptă în toate vinele mele. Crezui că aud în depărtare vîjîitul unei mori, iuţii paşii şi cît de bine îmi păru, ce uşoară mă simţii, cînd în fine atinsei graniţele stîncilor goale ; văzui păduri şi pajişti, cu dealuri frumoase întinzîndu-se în depărtări. Mi-era ca şi cum aş fi păşit din iad în rai, singurătatea şi neajutorarea nu mi se arătară aşa de grozave. În loc de sperata moară nimerii într-un şipot, care micşoră mult bucuria mea.* [Aci fata se întîlnește cu o babă care-i dă de mîncare. Apoi amîndouă trec printr-o poiană, apoi printr-o pădure]. *Cînd ieşirăm, soarele tocmai apunea şi nu voi uita niciodată înfăţişarea şi sentimtntul acelei seri. Totul era muiat în roşu şi aur, copacii şedeau cu vîrfurile lor în rumeneala asfinţitului, peste cîmpuri soarele privea înapoi, pădurile şi frunzele copacilor şedeau nemişcate, cerul limpede semăna a paradis deschis, iar şopotul izvoarelor şi din cînd în cînd foşnetul copacilor treceau prin tăcerea senină cu un farmec jalnic*».

Nu e de mirare că Bertha face cunoștință cu o lume fabuloasă. Baba locuiește într-o colibă pe un deal cu mesteceni și are drept tovarăși un cîine și o păsărică ce cîntă astfel :

Singurătate	*[Waldeinsamkeit*
De codru ce-ţi treci	*Die mich erfreut,*
Zilele toate	*So morgen wie heut'*
Cu mine de veci,	*In ew'ger Zeit*
Cu mine petreci	*O wie mich freut*
Singurătate.	*Waldeinsamkeit].*

Pînă aici este poemul romantic. Acum urmează fabula. Pasărea babei ouă zilnic o perlă sau o piatră prețioasă. Baba, ca să încerce pe fată, pleacă uneori, încredințînd Berthei păstrarea nestematelor, cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

amenințări sinistre în caz de neascultare. Într-o bună zi, în lipsa babei, cuprinsă de lăcomie, fata părăsește coliba, lăsînd cîinele să moară de foame și pleacă în lume cu pasărea outoare de diamante în colivie. Dar pasărea de dorul pădurii își schimbă cîntecul într-un chip care turbură liniștea fetei, încît aceasta o omoară și-o îngroapă. Mai tîrziu Bertha se mărită cu blondul Eckbert. Istorisirea femeii se oprește aici dar prietenul casei spune deodată aceste stranii cuvinte : — *«Nobilă doamnă, îți mulțumesc, îmi închipui bine întîmplarea cu pasărea ciudată și cum ați hrănit pe micul Strohmian !»*

Bertha se îmbolnăvește rău și înainte de moarte mărturisește soțului că o muncește ideea de unde a putut afla Walther numele cîinelui, căci acela se numea Strohmian. Eckbert ucide cu o săgeată pe Walther. Turburat, trist, caută apoi să uite, își găsește-un prieten, Hugo, care deodată i se pare că seamănă cu Walther. Eckbert pornește călare, trece prin strîmtori de stînci, i se pare că vede din nou pe Walther, se repede în goana calului, ajunge la un deal cu mesteceni, unde aude o pasăre cîntînd știutul cîntec, cu variante. Walther, care nu era decît baba, și, precum mărturisește, și Hugo totodată, îl întreabă : — *«Mi-aduci pasărea ? Perlele mele ? Cîinele meu ? Nedreptatea, precum vezi, se pedepsește singură».*

Și-l încunoștințează că Bertha era chiar sora lui. Deci incest. Aci vedem problema destinului tragic din tragedia greacă transportată sub forma unei pedepse a duhurilor. Pe Tieck l-a preocupat adînc teoria, văzută de el ce-i drept într-un mod prea încurcat, și a tratat-o adesea. Tragedia *Karl von Berneck,* istorie cu strigoi, oferă o luptă eschiliană între frați, nu din vreo dușmănie reală, ci pentru că un strigoi apasă asupra familiei cu blestemul fratricidului izbăvitor.

Der Runenberg e tot o fabulă, avînd ca învățătură necumințenia lăcomiei. Mitologia ei aparține lumii germanice și merge în sensul predilecției romanticilor pentru ideea unei ierarhii de duhuri terestre, simbolizînd toată scara lumii biologice și minerale. Christian, fiul unui grădinar, s-a plictisit de buruienile de la șes ale tatălui său și pornește în căutarea norocului la munte. În drum smulge din întîmplare o rădăcină și aude deodată în pămînt un vaiet înăbușit, ceea ce-l face să creadă că a apucat o mătrăgună (Alraunwurzel). Credința este că cine smulge o astfel de plantă înnebunește. Apoi ajunge la muntele runelor, într-un ținut stîncos unde o cărare trece pe marginea unei prăpăstii și sfîrșește sub fereastra unui zid enorm de ruine ce pare a se pierde în nouri. E noapte și Christian crede a vedea o lumină pe fereastră, privește înăuntru și vede o sală spațioasă bătută în pietre și cristale scînteind la lumina purtată de o femeie divină, cu membrele mai mari ca ale unei muritoare (anatomia zeiască grandioasă obsedează pe Tieck). Femeia cîntă așa : *Unde stau bătrînii / Care nu mai vin ? / Cristalele plîng / Din stîlpi de-adamant / Curg lacrimi șiroaie* / Etc.

Apoi se desbracă (prilej de emoție pentru Christian), deschide un dulap de aur, scoate de acolo o tavă plină de nestemate, rubine, diamante și alte giuvaeruri, deschide fereastra și întinde lui Christian tava zicînd : *«Ia asta în amintirea mea !»* Dimneața însă tînărul deșteptîn-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

du-se din somn nu mai găsește nici o urmă de pietre prețioase. Se coboară la șes într-un sat necunoscut. Aspectul idilic al satului, trezind o fericire amestecată cu o melancolie, e o notă a romantismului german și a trecut la Eminescu: «*Spre amiază se găsi într-un sat din ale cărui colibe ieșea în sus un fum pașnic. Copiii se jucau pe o toloacă verde, gătiți ca de sărbătoare, și din bisericuță răsuna orga și cîntecul credincioșilor. Pe Christian îl cuprinse o neînțeleasă dulce jale, se simți așa de mișcat încît îi veni să plîngă*».

În sat Christian se face grădinar și se însoară cu fata unui arendaș și totul merge bine, pînă cînd un străin îi lasă în păstrare o însemnată sumă de bani, cu vorba că dacă nu se va întoarce pînă într-un an, banii să rămînă păstrătorului. Străinul zice că e chemat în munte de o ființă care l-a vrăjit. De aci încolo Christian se lăcomește de avere, așteaptă cu nerăbdare să treacă anul, nu se mulțumește apoi nici cu averea de la șes. Îl ademenesc metalele, valorile mineralogice, cum spune însuși tatălui său într-un stil care e un semn de nebunie pe de o parte, de filosofie panteistică pe de alta: — «*Nu... îmi amintesc prea bine că o plantă mi-a adus la cunoștință pentru întiia dată nefericirea întregului pămînt, de atunci înțeleg suspinele și vaietele care se aud în toată natura, de vrei numai să le asculți; în plante, buruieni, flori și copaci se mișcă și se svîrcolește în dureri o rană mare; e cadavrul fostei minunate lumi a pietrelor, căzută într-o îngrozitoare putrefacție. Acum înțeleg bine ce voia să-mi spună rădăcina cu vaietele ei din adîncuri, de durere ea mi-a destăinuit totul. De aceea ierburile sunt mînioase pe mine și vor să-mi ia viața. Ele vor să-mi șteargă din inimă figura iubită și să-mi înlănțuie sufletul în fiece primăvară cu chipurile lor schimonosite de cadavre. Și pe tine, tată, te-au înșelat afară din cale și cu viclenie și au pus stăpînire cu totul pe sufletul tău. Întreabă doar pietrele și te vei uimi cînd le vei auzi vorbind*».

Christian își părăsește nevasta și copiii și pleacă la stăpîna pietrelor și tatăl are credința că fiul său s-a înecat într-un puț. Mulți ani mai tîrziu, cînd femeia era măritată cu un altul apăru un om în sdrențe, desculț, bărbos, ars de soare, cu un sac la spate. El spune femeii care îl recunoaște cu greu că aduce din munte comori neprețuite. «*Privește și minunează-te!*». Dar în loc de nestemate scoate din sac cremene și alte pietre lucicase. El nu face nici o supărare nevestei, ci se întoarce la iubita lui din pădure, Puternica, cea împodobită cu văl de aur.

Lumea spiritelor familiare este zugrăvită în *Die Elfen*. O fetiță, Maria, îndepărtîndu-se în lipsa părinților pînă spre un sălaș de țigani, se trezește deodată în mijlocul elfilor. Zerina, una din zîne, o duce în palatul lor într-o încăpere subterană cu aur, argint, pietre prețioase multicolore, unde domnește prințul metalelor; apoi în zona duhurilor lacustre, în fine în zona aeriană unde duhurile sunt de flacără. Acolo e o sală cu tapete de pară și de purpură, trupurile sunt ca de cristal roșu în care sîngele parcă se vede mișcîndu-se. Elfii conduc pe Maria acasă însă numai peste șapte ani (noțiunea de timp are la aceste genii un pendul mai larg) și o conjură să nu spună ce a văzut. Acum fata devenită mare se mărită și are și ea o fetiță. Într-o zi mama zărește pe zînă jucîndu-se cu fata ei. Ea face greșeala de a mărturisi soțului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care avea de gînd să gonească pe lăieți, întîmplarea, și atunci Elfii părăsesc locurile lăsînd numai sărăcie și stîrpiciune.

Înțelegem acum în ce constă literatura doctorală a lui Tieck. El nu clasifică oamenii, nu propune aventuri epice, născocește basme metafizice care au la bază un sistem cosmologic și toate acestea fără a ieși din burg. Evaziunea onirică în macrocosm se face noaptea, pe coșul casei, dimineața scriitorul se află cuminte la masa lui de scris.

RECURS LA «DOSARUL» *SCRINULUI NEGRU*

(I)

Cercetările de istoria culturii, în special critica și istoria literară, au cunoscut substanțiale mutații teoretice și înfăptuiri concrete valoroase, după hotărîrile Congresului al IX-lea al partidului, cînd s-a inaugurat o perioadă nouă în viața poporului român și în cultura sa. În cei 18 ani, s-au întreprins însemnate reevaluări ale unor momente cruciale din istoria multiseculară a neamului nostru și ale rolului unor personalități românești proeminente. Preocupările cercetătorilor, stimulate de atmosfera creatoare, propice studiului obiectiv și de relevare a adevărului, s-au extins de la epoci revolute pînă la anii fierbinți ai revoluției socialiste. Pe baza orientărilor date de documentele de partid au apărut studii valoroase și despre dezvoltarea culturii și artei românești în ultimele decenii, relevîndu-se în spirit critic și cu deplină obiectivitate contradicțiile inerente dezvoltării, realizările istorice de necontestat, cît și erorile dezvăluite cu exigență de partid.

Înfățișarea «luminilor și umbrelor» despre care se vorbea cu pasiune la cel de-al IX-lea Congres, presupune cercetare critică și nepărtinitoare a *tuturor* faptelor, reconstituirea istoriei rezultînd din documente și mărturii netrucate sau «literaturizate».

Sub impulsul acestor gînduri ne propunem restituirea unor circumstanțe din munca lui George Călinescu privind editarea romanului *Scrinul negru*, în esență urmărim informarea obiectivă, risipirea oricăror afirmații fără acoperire reală, făcute prin timp, datorită necunoașterii faptelor, a textelor și, ca atare, aflate în afara chestiunii.

*

În februarie 1954, în cadrul unei consfătuiri organizate de Ministerul Culturii în legătură cu «politica editorială de perspectivă», G. Călinescu a mărturisit că lucrează la un nou roman pe care nădăjduia să-l termine cît mai curînd. Am reținut informația, mai ales că ea venea după memorabilul succes de public al *Bietului Ioanide*.

Mai tîrziu, cu prilejul unei alte întîlniri, în decembrie 1955 academicianul G. Călinescu a comunicat celor de față că speră să definitiveze pentru tipar manuscrisul noului său roman «nu peste mult timp» și, totodată, hotărîrea sa de a încerca «pulsul cititorilor», oferind unele fragmente din carte revistelor literare.

Nu mult după aceea cîteva episoade din romanul *Scrinul negru* au apărut în *Contemporanul* (din 13.I. și 30.III. 1956) și în *Viața Românească* (noiembrie și decembrie 1956). Ele au iscat însă, pe lîngă aprecieri «încurajatoare» și o seamă de reacții de culise, răuvoitoare, la adresa cărții și a autorului ei, prelungind astfel ecouri din articolul despre *Bietul Ioanide*, publicat de N. Popescu-Doreanu în *Viața Românească*, în care — considera Călinescu însuși — judecățile «arbitrare» și «lipsa de înțelegere a literaturii» se întîlneau cu «suspiciuni și insinuări absurde».

La începutul lui mai 1957, direcția Editurii de stat pentru literatură și artă, unde manuscrisul *Scrinul negru* fusese depus de autor, încă din februarie, spre tipărire, mi-a solicitat sprijinul direct în procesul editorial, ca reprezentant al Secției de știință și cultură a Comitetului Central, deoarece atît referatul Direcției Presei cît și cele ale referenților Editurii se așteptau a fi negative, în stare să blocheze apariția *Scrinului ne-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gru printr-un procedeu de asociere cu opiniile nefavorabile iscate în epocă în jurul romanului *Bietul Ioanide*. Soluția era neobișnuită pentru sistemul muncii editoriale de atunci, totuși am acceptat propunerea de a citi un exemplar din manuscrisul *Scrinul negru* și am adresat autorului rugămintea să-mi înlesnească cunoașterea cărții sale.

În ziua de 21 mai 1957 se înregistra la Secția de știință și cultură, cu nr. 171, un dosar voluminos, pe cartonul gros având lipită o foaie velină (etichetă) cu următorul text autograf: «G. CĂLINESCU, *Scrinul negru*, copia II» (cu cerneală verde) și «(Februarie 1957)», cu cerneală roșie. Dactilograma are 921 file, hîrtie subțire, colorată nuanțat (unele foi sînt albe, altele albăstrui, altele gălbui sau vernil) și este corectată de autor cu cerneală albastră.

La începutul lunii octombrie 1957 am terminat lectura romanului și mărturisesc că am reținut puține observații, mai importantă fiind — după opinia mea — doar cea referitoare la finalul cărții. Am hotărît totodată să-l consult și pe N. Popescu-Doreanu ca *să parez* astfel posibile intruziuni ulterioare.

Spre sfîrșitul lui octombrie 1957, N. Popescu-Doreanu a prezentat *secției* de partid observațiile sale. Le-am citit. Erau negative și, acceptate, ar fi însemnat scrierea unei alte cărți. Opiniile noastre erau diametral opuse. I-am cerut însă acordul să nu întreprindă nimic împotriva apariției cărții. (Spre cinstea lui s-a ținut de cuvînt, iar, mai tîrziu, după tipărirea *Scrinului negru*, — dacă îmi amintesc bine — N. Popescu-Doreanu și-a publicat într-o revistă observațiile sale).

«Eșecul» respectiv m-a determinat să apelez la o confruntare de păreri cu G. Ivașcu și Al. Simion, amîndoi angajîndu-se să citească manuscrisul. La mijlocul lunii ianuarie 1958, doi tovarăși din conducerea Direcției Presei (H. Panaitescu și Gh. Ionescu) m-au informat că lectorii instituției lor au încheiat «referatul» asupra manuscrisului *Scrinul negru*. Materialul respectiv, conform uzanțelor statuate prin lege, a fost prezentat șefului secției de propagandă și agitație a C.C. al P.M.R., care, după ce l-a citit, a dispus *să nu fie trimis Editurii, ci să fie predat șefului secției de știință și cultură a C.C.* Am primit recomandarea să mă ocup personal de problema tipăririi romanului, și să resping orice «ingerințe» lăturalnice *

---

* *Spre edificarea cititorilor interesați, reproducem, în continuare, părțile cele mai importante din* Referatul *primit de la Direcția Presei:*

«Romanul *Scrinul negru* de G. Călinescu reia acțiunea din volumul precedent, întreruptă în 1940 și o continuă pînă în zilele noastre. Cea mai mare [parte] din acțiunea romanului se petrece după eliberare, referirile la trecut fiind episodice. Spre deosebire de primul volum în care realitatea obiectivă nu era reflectată de autor în mod veridic, iar factorii sociali și politici nu apăreau ca fiind hotărîtori în determinarea ideilor și concepțiilor personajelor, în acest volum se vede străduința scriitorului pentru a reda cît mai fidel schimbările și frămîntările epocii. Romanul reflectă aspecte ale vieții noastre de astăzi, noile relații sociale, modificările ce au avut loc în structura de clasă din țara noastră, tendințele și aspirațiile noii societăți. Din roman se desprind înnoirile petrecute în viața claselor asuprite din trecut, chemate astăzi la conducerea treburilor țării și totodată decăderea și descompunerea fostelor clase exploatatoare.

Modul în care autorul a tratat aceste probleme deosebit de importante, în unele aspecte, trădează o cunoaștere insuficientă a relațiilor noii societăți, o interpretare uneori personală și neconformă cu adevărul vieții. Din acest punct de vedere romanul ridică unele probleme:

1. *Problema prezentării claselor sociale și a relațiilor dintre ele.*

Autorul prezintă clasele sociale cu caracteristicile și frămîntările lor. Apar de o parte reprezentanții claselor stăpînitoare din trecut, în noile condiții istorice (de fapt majoritatea personajelor), iar de altă parte reprezentanții claselor asuprite, ajunse astăzi la putere. Deși puse față în față, nu reiese clocnirea dintre ele, dintre interesele diferite a acestor clase. Modul în care prezintă autorul relațiile dintre ele este confuz. Elementele fostelor clase exploatatoare sînt folosite și acceptate, deși sînt cunoscute ca fiind potrivnice noii orînduiri.

Elementul cel mai înaintat din roman, comunistul Dragavei, nu are poziție clară în această problemă. Dragavei care deține un post înalt în domeniul culturii, menține și recomandă într-o funcție foarte importantă pe Gaittany (ca director al Casei Culturii) deși cunoaște clar poziția de clasă a acestuia, reprezentant al înaltei aristocrații, reacționar și care menține permanent legăturile cu rămășițele moșierimii. *Pag. 520* — „Gaittany — spune Dragavei — e bun pentru noi deocamdată, pînă ce vom forma cadre noi de intelectuali. E cult, priceput și merge pe linie fără nici o condiție. Face tot ce-i spui".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Luarea în considerare a tuturor observațiilor din *Referat* însemna revederea întregului roman. G. Ivașcu, Al. Simion și subsemnatul, am confruntat observațiile respective cu propriile noastre note. Am exclus numeroase

„La Doftana nu ni se făceau cursuri despre cartea lui Cinquecento. Sînt un activist și un organizator și la asta voi rămîne. Dar fiii noștri vor cunoaște mai bine pe maeștrii picturii. Pînă atunci trebuie aduși la muzeu oameni ca Gaittany. Ei nu se lasă înșelați de un Cornescu și le e frică și de noi".

Prin intermediul lui Gaittany, o serie de elemente ale fostelor clase exploatatoare ocupă funcții în Casa Culturii. Ex. : prințul Antoine Hangerliu este electricianul Casei Culturii (are și locuință în clădire) ; fostul mareșal al curții regale, Cornescu, este portar aici. Dragavei cunoaște și acceptă această situație. Mai mult, el permite ca în locuința sa să locuiască fostul mareșal Cornescu, care dă lecții de franceză și pian soției lui, Marioara Dragavei, filatoare fruntașă, comunistă, deputată în Marea Adunare Națională și fraților mai mici ai acesteia.

Guilmănescu face parte din comitetul pentru construirea teatrului, Smărăndache e folosit în anumite probleme de specialitate, deși toți sînt cunoscuți ca neatașați regimului. Ex. :

„Era foarte cultivat și se orienta repede într-o chestiune, știa pe degete Capitalul lui K. Marx și singurul reproș ce i se putea aduce este că oral îl împodobea cu interpretări de o fantezie intelectuală inepuizabilă. Informațiile bibliografice și memoriile pe care le întocmea erau ireproșabile și Smarandache, care se orienta și pe picior, devenise de o utilitate extremă unor instituții".

Foștii servitori au rămas devotați stăpînilor. Îi servesc ca și pe vremea cînd le erau stăpîni, îi ajută chiar material-icește.

Aceiași îngăduință, compasiune și zel în a-i... ajuta manifestă și oamenii simpli din cartier. Ex : *Pag. 318* — „Ajutoarele pe care le primea de la credincioșii ei (prințesa Hangerliu n.n.) în bani și în natură le preda femeii în chestiune (nevasta fostului servitor n.n.) care îl făcea și dădea de mîncare, punînd și de la ea și aducînd și darurile celor din mahala...".

„Dar odată exprimată această meditație, *fiecare simțea emulația de a dovedi prințesei că nu sînt ciinoși*".

Între aceste clase antagonice se fac și căsătorii. Astfel Florica, taxatoare la I.T.B., fata tîmplarului Pîrscoveanu, se căsătorește cu prințul Matei Radu Basarab. Acesta, împreună cu mama sa Zoe Basarab, locuiește în casa tîmplarului care se mută cu soția, în magazie, pentru a le face lor loc. Matei Basarab și prințesa Zoe Basarab sînt serviți de Florica și de mama ei „ca pre vremea cînd avea slugi". *(pag. 491)*.

Reprezentanții claselor doborîte au față de regim o atitudine pasivă. Ei nu acționează împotriva legilor țării și refuză, cînd li se propune, să participe la acțiunile foștilor legionari. Ex. :

„Canaliile (prințesa Hangerliu despre legionari n.n.) ne pot duce de ripă cum s-a mai întîmplat. Feriți-vă de ei". *(p. 147)*.

„Să ne vedem de bucățica noastră de pîine zilnică, mergînd drept înainte pe stradă, fără a ne uita într-o parte, nici în alta, oricine ne-ar ațîne calea". *(pag. 170)*.

„Mi-am dat cuvîntul de onoare — răspunse Matei Basarab — că voi lucra leal în atelierul în care am fost acceptat. Nu-l voi călca. Datoria mea este de a-mi ocroti familia". *(pag. 167)*.

Considerăm că mizeria în care se zbat acești oameni, care au aparținut celor mai înalte cercuri aristocratice, este exagerată și neconformă cu realitatea. Ex. : prințul Iablonski este hamal și periodic își vinde singele pentru a-și putea întreține familia, contesa de Verner-Sternberg a devenit grădinăreasă, cultivînd zarzavaturi, Zizica Conachi crescătoare de pui, Ștefănel Dușescu vînzător de zarzavat etc.

Ei apar resemnați, nu se plîng de mizeria în care trăiesc și încearcă să-și „ducă cu demnitate soarta". Acceptă să se proletarizeze, singura pretenție pe care o au fiind păstrarea „purității singelui". Ex. :

„Noi nu sîntem nimic, nu putem nimic. A trăi e actul nostru de eroism, cel mai mare". *(pag. 147)*.

„Democrația a biruit pretutindeni. A dispare în masa anonimă ar fi fapta cea mai înțeleaptă, după mine, dar din nefericire, dificilă pentru noi care sîntem notorii". *(pag. 169)*.

2. *Prezentarea comuniștilor.*

În prezentarea comuniștilor, a oamenilor ce reprezintă noul în viața societății noastre, s-a făcut simțită îndeosebi acea insuficientă cunoaștere a realităților vieții noi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

obiecții de la punctul 1 și de la punctul 2 din *referat*, considerîndu-le nejustificate, iar altele de natură artistică și, ca atare, privindu-l în exclusivitate pe autor. Colectivul nostru a redactat un *referat* nou, echilibrat, cu observații

---

O dovadă este modul în care autorul a creat personajul Talaleu. Acesta, muncitor cinstit și pasionat, avid de a cunoaște tot și de a crea lucruri folositoare pentru societate, surprinde neplăcut prin modul cum vorbește, cum își exprimă ideile și sentimentele. Este surprinzător și neverosimil ca un tînăr inteligent și înzestrat ca muncitorul comunist Talaleu să vorbească numai în lozinci, papagalicește [...].

Astfel se ajunge la schematizarea personajului și se creează o imagine falsă despre muncitorii comuniști.

Cei care puteau îmbogăți galeria personagiilor pozitive sînt comuniștii intelectuali — soții Cornel și Mini. Dar, din păcate, Cornel, înginer provenit din rîndurile muncitorilor, este o apariție de moment, iar Mini, secretara arhitectului Ioanide, de unde la început apare ca o activistă cu multă inițiativă, cu nivel ridicat și care fiind mereu în preajma lui Ioanide îl ajută pe acesta să vină în contact cu problemele social-politice ale vremii, este părăsită pe parcursul romanului și rămîne o simplă umbră a arhitectului, ocupîndu-se numai de problemele acestuia.

Din grupul comuniștilor, cel mai realizat este Dragavei. În concepția autorului, Dragavei reprezintă partidul comunist din ilegalitate, fost doftanist, el este prezent în toate acțiunile regimului, unele neavînd legătură directă cu funcția sa (director al Muzeului de Artă și mai tîrziu al Casei de Cultură).

„...fostul cazangiu urnea o armată de oameni și organiza întreprinderi complicate ce ar fi zăpăcit pe oricare altul. Fără a avea vreo misiune directă, în înființarea cartierului, Dragavei prin însărcinarea specială din partea partidului, pusese în mișcare totul cu harta și planificarea înainte". *(pag. 686)*.

În unele discuții și Dragavei apare schematic [...].

Sînt necesare unele modificări privind confuziile în poziția lui Dragavei față de clasele răsturnate și modul schematic în care este prezentat muncitorul Talaleu.

3. *Prezentarea intelectualilor.*

Intelectualii prezentați în roman, cu excepția lui Dragavei și soților Cornel — care apar foarte șters — aparțin fie intelectualității burgheze, (Suflețel, Hagienuș, Ioanide etc.), fie marii aristocrați (Gaittany ș.a.). Toți aceștia, folosiți în posturi înalte, cărora li se acordă toate condițiile pentru a-și desfășura activitatea, nu sînt atașați regimului. Unii sînt timorați ca Suflețel, care vorbește numai în lozinci pentru ca să pară omul zilei, Hagienuș se ratează pînă la alienație mintală, Gaittany, care „face tot ce i se cere" este cel mai legat de rămășițele fostelor clase. De fapt acesta este cel care profită cel mai mult. Ca și în primul volum, ei nu au o poziție demnă și încearcă să slujească, de data aceasta, noile idei fără convingere, numai pentru interesul lor personal.

Singurul atașat sincer este arhitectul Ioanide, care a văzut că numai în noul regim își poate realiza proiectele sale arhitectonice. El rămîne personajul central, în jurul lui gravitează toate celelalte personagii și se îndreaptă admirația autorului. În acest volum arhitectul apare ca un pasionat constructor și apreciază socialismul pentru că acesta îi dă posibilitatea să se realizeze. El este sincer uimit de marile prefaceri ce se petrec sub ochii lui, dar nu este capabil să se desprindă total de mentalitatea burgheză. Autorul evită să-l pună pe eroul său în situația de a-și spune deschis părerile și în alte probleme esențiale, decît cele legate de profesia sa. Ex. :

„Ascultă Ioanide... Cum se face însă că ți-ai schimbat așa repede părerile ? Ieri făceai biserici și acum construiești fabrici ?

— Madam Farfara — puse punct discuției arhitectul — prea multe probleme la masă strică digestia. Să lăsăm asta pe altă dată". *(pag. 527)*.

Dacă la începutul romanului arhitectul este antrenat într-o serie re acțiuni importante și prezent în mijlocul vremii, în rest, și din păcate în cea mai mare parte a romanului, Ioanide este preocupat mai mult de probleme erotice. Sînt foarte multe scene de un erotism supărător.

Dar ceea ce este mai grav în poziția lui Ioanide este faptul că răbufnesc unele idei retrograde care ne amintesc de Ioanide din primul volum. „Cugetările unei broaște țestoase" *(pag. 423)* și „Sfaturi pentru fiul meu" *(p. 531/32)* sînt pătrunse de o filozofie abstracționistă și au la bază vechile sale concepții idealiste și estetizante. Pe aceeași linie este și modul cum prezintă autorul personajul său la *pag. 708*. „Ioanide era în stare de ar fi fost proprietarul salinei, să oprească exploatarea sării, să lustruiască pereții și să se plimbe în interiorul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

concrete la text și fără judecăți de natură estetică, accentul revenind chestiunilor cu implicații politico-ideologice. Evident, se insista asupra importanței editării cărții și toate opiniile noastre erau prezentate sub formă de *sugestii,*

---

fantasticei cavități ca într-un salon sublim. Drama lui Ioanide venea de acolo că era prea artist și ținea să exprime prin monumentele lui sentimente profunde. Acest lucru este posibil într-un sens foarte larg, foarte obiectiv și e în mare măsură o chestiune de hazard, căci nu orice arhirect găsește un Justinian care să-i comande o Sfînta Sofia..."

Ioanide rămîne legat de grupa foștilor exploatatori, care deși îl condamnă pentru că este singurul colaborator sincer al comuniștilor, îl admiră. Arhitectul este legat și de elementele înaintate din roman, devenind simpatizat și admirat și de aceștia. Ioanide rămîne, ca și în primul roman, idolul tuturor, indiferent de concepțiile politice ale acestora. Dragavei este singurul care-și dă seama că arhitectul nu este complect debarasat de vechile concepții.

Unii oameni de știință, academicienii Cuculeț, Șaramet și doctorul Kreindler au legături apropiate cu grupul fostei aristocrații și-i ajută.

4. Și în acest volum se fac referiri la mișcarea legionară. Ea nu mai constituie o problemă deoarece apare tangențial, cînd se vorbește de fostul conducător Gavrilcea. Ceea ce este grav, e faptul că autorul nu a ținut cont de criticile făcute la apariția romanului *Bietul Ioanide* și nu ia atitudine nici acum împotriva mișcării legionare.

Fostul conducător al legionarilor — faimosul Gavrilcea — este parașutat în țară și stă ascuns în munții Olteniei. Acțiunile lui împotriva regimului apar puerile. El nu are nici o legătură cu nimeni și singura acțiune este provocarea incendiului la Teatrul de Vară și atentatul împotriva lui Ioanide. Este complet izolat și este evitat chiar și de foștii exploatatori. După aceste acțiuni care sînt departe de a fi criminale prin neconvingerea cu care sînt prezentate, el se izolează în munți și așteaptă „un helicopter" cu care să fugă în străinătate.

Greșită este și încercarea autorului de a găsi justificări pentru crimele săvîrșite în timpul războiului antisovietic de celălalt Gavrilcea — Remus, colonel în armata antonesciană, comandant al lagărelor de exterminare din Transnistria.

„Vărul meu mi-a zdruncinat viața mea tihnită și a făcut mult rău și țării. Totuși, nu voiesc să mai pricinuiesc neajunsuri nimănui. Eu personal n-am făcut nici o crimă, dar militarul are soarta nenorocită de a executa ordinele altora. Noi românii sîntem de felul nostru oameni de omenie și blînzi. Ne-au împins alții". *(pag. 776)* [...]

Remus Gavrilcea se află împreună cu vărul său — legionarul — în aceeași văgăună din munți. Tot capitolul referitor la viața lor în munți este complet greșită. Autorul îl prezintă pe Remus Gavrilcea ca pe un nou Robinson.

„Nu fac nici cel mai mic rău nimănui. Doar sălbăticiunile le vînez. Am mîncat și carne de urs. Blana cu care-mi este căptușită pătura e a unui urs doborît acum un an... Mănînc ce găsesc, ca să trăiesc nu știu pentru ce. Te pomenești că unii își închipuie că pun la cale vreun complot. Nici vărul meu Gavrilcea nu face vreo ispravă prin pustietățile astea". *(pag. 775).*

„Dac-ar veni acum guvernul de azi să-mi spună : Te iertăm, vino să muncești în fabrică, m-aș duce bucuros și aș lucra cu dragă inimă". *(pag. 827).*

Despre comuniști are cuvinte de laudă *(pag. 834—837).*

5. *Unele probleme de text :*

— În capitolul referitor la represiunile împotriva evreilor din Transnistria, trebuiesc modificate unele pasagii din care reiese că aceștia avea bijuterii de mare valoare *(pag. 550, 552, 553, 560).*

— Tot în această parte, se arată că civilii, nu reiese clar despre cine e vorba, dacă sînt oameni sovietici sau nu, speculează situația nenorocită a evreilor și le vînd pînă și apa cu prețuri enorme. Mai mult chiar, autorul afirmă că civilii cumpărau evreii care urmau să fie uciși, pentru a le folosi hainele. „Oamenii obișnuiți cu spectacolul pe care nu-l puteau împiedica și avînd trebuință de haine îi cumpărau". *(pag. 567).*

— Un lucru supărător este faptul că autorul prezintă pe doi evrei — Tenenboim, Scholchet — care dau dovadă de spirit comercial pînă-n clipa morții *(pag. 600, 601, 604, 606).*

— Trebuie modificat paragraful în care reiese că Talaleu se-mbolnăvește subit în urma blestemului unei bătrîne bigote, pentru că a lucrat duminica. *(pag. 473/474).*

Scena spiritismului făcut de foștii aristocrați, este nepotrivită.

Romanul necesită de asemenea și alte modificări de text.

13.I.1958

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

autorul urmînd să decidă. În urma consultării cu direcția Editurii s-a stabilit ca textul să fie prezentat acad. G. Călinescu.

Autorul m-a primit acasă. După ce i-am relatat toate aspectele legate de «avizarea» tipăririi *Scrinului negru* a citit textul *referatului* și m-a asigurat că va medita «asupra sugestiilor».

A trecut un timp, destul de întins, pînă în ziua de 21 iulie 1959, cînd am primit de la G. Călinescu o *Scrisoare*, însoțită de un *Referat* (vezi G. Călinescu, *Scrisori și documente*, Ediție îngrijită, note și indici de Nicolae Scurtu. *Prefață* de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1979, p. 173 și p. 264—266).

Înștiințîndu-mă că a «refăcut» manuscrisul romanului său în consens cu observațiile pe care le primise, G. Călinescu îmi atrăgea totodată atenția că are informații despre existența, la Editură, a unui «alt referat» sosit de la un colaborator extern, în care se cer *«tot felul de alte modificări»*.

Încercarea mea de a urgenta trimiterea manuscrisului la tipografie, ca romanul să apară în preajma zilei de 23 August (15 ani de la istoricul eveniment), nu s-a putut realiza din cauze tehnice (proporțiile manuscrisului, aglomerarea tipografiei etc.). Într-o convorbire telefonică cu G. Călinescu, i-am expus succint dificultățile întîmpinate.

O lună și ceva mai tîrziu, într-o epistolă datată «26.IX.1959», autorul îmi comunica amănunțit și iritat răspunsul său la niște *«observații»* primite de la Editură, despre care nu aveam cunoștință (Vezi *op. cit.*, p. 173—174 și p. 267—270). Era vorba de un «raport» elaborat într-adevăr de un «referent extern» al cărui nume n-am reușit să-l aflu nici pînă azi. În orice caz se făceau adnotări la *dactilograma revăzută de autor și predată Editurii la sfîrșitul lunii iulie 1959*, formulîndu-se numeroase obiecții, cele mai multe dintre ele excesive, nejuste sau de prisos. G. Călinescu avea oarecum dreptate cînd vorbea de *«cabală»*, *«detractori»*, *«șușoteli»* etc. Să precizăm că în septembrie 1959, el a expediat o *Scrisoare* și lui Mihail Sadoveanu, în disperare de cauză probabil:

«Iubite maestre **,

Am voit mai demult să te rog să-mi dai o mînă de ajutor în spinoasa mea carieră literară, însă împrejurările n-au îngăduit. Pot să-ți spun de la început că orice manifestare în ceea ce consider a fi esența aportului meu îmi este practic interzisă, fiindu-mi posibil a publica numai articole de jurnal care, fără îndoială, sunt scrise cu multă convingere și căldură, însă nu constituie singura activitate [a] unui scriitor.

Scrinul negru a fost predat la Partid de ani de zile, s-a îngăduit exemplar publicarea lui în reviste, care n-au făcut însă exces de zel. Mai de demult tov. P. Țugui se străduiește să-l pună în tipar. Colectînd toate observațiile mi-a prezentat astă-vară, vizitîndu-mă, o listă de obiecțiile cele mai însemnate (dealtfel și ele foarte puțin importante). Am făcut toate modificările. Rapoartele obținute de tov. P. Țugui arătau o secretă rea-voință, întrucît se nășteau obiecții noi, neridicate înainte sau pur și simplu se ignorau îndreptările și se găseau vini ce fusese înlăturate Tov. P. Țugui a obținut alte rapoarte, iar ESPLA a fost pusă a lua contact cu mine. Dar ea, îndată primind alte sugestii obscure, a devenit apatică. În noiembrie 1959 tov. P. Țugui m-a [reînștiințat] din proprie inițiativă că e bucuros a mă asigura că romanul despre care atunci pomenea ceva presa, va apărea. Editura n-a trecut cartea în plan. Tov. P. Țugui m-a reasigurat din nou, tot din proprie inițiativă, că opera se va tipări. Dar e vădit că tov. P. Țugui întîmpină în lumea literară joasă, piedici.

Aș putea adăuga, fără amărăciune, că în 1954, pretextîndu-se detașarea mea temporară la Institut spre a pregăti Istoria literaturii române

** Foaie manuscris pe hîrtie albă, scrisă cu cerneală albastră. Ștersăturile și adaosurile cu altă peniță și cu cerneală mai întunecată. E vorba, desigur, de *ciorna* păstrată în arhiva lui G. Călinescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

am fost scos în mod subtil din corpul profesoral. Caz paradoxal şi absurd, fiind eu luptător al regimului nostru. Pe urmă mi s-a sugerat mereu a face lecţii (fără primejdie, desigur, şi prin faptul lealităţii mele şi prin acela că m-aş fi mărginit la un public restrîns, de seminar, spre a descoperi elementele bune ştiinţifice). Dar îndată ce mi se propune, vine baterea în retragere, preocuparea de căpetenie a actualului Corp profesoral fiind aceea de a nu fi enervat.

Am încredinţarea că tov. Gh. Gheorghiu-Dej, căruia probabil un mesaj al meu nu i-a fost transmis, nu ştie nimic de toate aceste lucruri. Sau e informat greşit. Esenţialul este pentru mine acum problema activităţii literare, căci primind sugestii de la anume literatori interesaţi, revistele fac o tăcere absolută în privinţa literaturii mele, [ocolind colaborarea], considerîndu-mă „om de cultură". Mi-ai face cel mai adînc serviciu comunicînd aceste rînduri tov. Gh. Gheorghiu-Dej, căruia tov. P. Ţugui îi va da informaţiile cele mai oneste.

Te încredinţez de adînca mea iubire şi admiraţie şi-ţi urez îndelungă viaţă şi sănătate şi, bineînţeles, să vii la şedinţa cînd voi vorbi despre domnia-ta.

G. Călinescu»

La mijlocul lui octombrie 1959, secretarul Prezidiului M.A.N. mi-a transmis din partea maestrului M. Sadoveanu (atunci, suferind) rugămintea «de a urgenta» tipărirea romanului lui G. Călinescu.***.

La începutul lunii decembrie, l-am înştiinţat pe G. Călinescu despre stadiul pregătirii textului pentru tipar, declarîndu-i că-mi asum toată răspunderea pentru tipărirea urgentă a romanului. A urmat *Scrisoarea* din 15.XII.1959, care clarifică oarecum situaţia din acel moment.

Prin numirea poetului Ion Bănuţă în funcţia de director al Editurii s-au epuizat ultimele «confruntări» legate de publicarea *Scrinului negru*. Au mai fost formulate unele *observaţii de natură artistică* (vezi Liviu Călin, *Portrete şi opinii literare*, 1972, p. 101). Întors de la Viena, G. Ivaşcu şi-a asumat faţă de Editură rolul de «mediator», stăruind alături de Ion Bănuţă pe lîngă autor să mai modifice pasaje cu «aer de reportaj».

Într-un bilet, nedatat, de la începutul anului 1960, primit în timpul unei şedinţe, G. Călinescu exclama : «*Nu ţi-am spus despre discuţia avută cu Ivaşcu şi Bănuţă. Le-am spus că este ultima şi se pare că oamenii editurii au înţeles! Te rog să întrebi pe Ivaşcu ce părere are şi, după ce afli, nu uita să treci pe la Institut*».

Este o datorie să relev meritele lui G. Ivaşcu, sprijinul său necondiţionat şi constant, spre a depăşi felurite ingerinţe, cît şi tactul său în restabilirea unor raporturi amicale între G. Călinescu şi editorii săi.

Pentru înţelegerea şi aprecierea corectă a *modificărilor* făcute de autor romanului *Scrinul negru*, de-a lungul întregului proces de restructurare a cărţii, modificări consemnate de G. Călinescu în *Referatul* anexat la *Scrisoarea* din 21 iulie 1959, prezentăm aici *fragmentele* din mss. «*februarie 1957*» neincluse în ediţia princeps din 1960. Nu înregistrăm numeroasele variante stilistice, înlocuirea unor expresii, cuvinte etc., ci doar paragrafele mai ample.

Pavel ŢUGUI

(Continuare în numărul viitor)

*** În *Viaţa lui G. Călinescu* (Cartea Românească, 1981, p. 377) Ion Bălu afirmă neîntemeiat că «*Pavel Ţugui primeşte dispoziţie să se ocupe personal de rezolvarea sesizării*». O asemenea dispoziţie n-a existat însă. *Scrisoarea* a rămas la nivelul Sadoveanu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POETICA

UNE THÉORIE COMPARATISTE DE LA LITTÉRATURE*

(III)

5. Il serait excessif de croire qu'une théorie littéraire comparatiste, telle qu'elle a été définie, serait pour autant suffisamment formulée et démontrée. Un certain nombre d'objections, dont quelques-unes sérieuses, sont encore à examiner afin de tirer au clair leur motivation. Cela aiderait à construire une «théorie» non seulement valide, mais aussi practicable, vérifiable dans ses fondaments et dans ses applications.

Nul doute possible : l'adversaire le plus tenace des «généralisations» comparatistes s'appelle, de son vrai nom, le positivisme historiciste. Vu son culte du fait objectif et des «rapports de faits», vu son neutralisme «scientifique», sa répudiation des «thèses», des «principes» abstraits et des «valeurs», le positivisme historique — que l'on a proclamé le but et la justification du comparatisme a tout fait pour décourager l'approche généraliste. On nous a prévenu, d'assez longue date : *«La littérature comparée n'est pas la littérature générale»* (J. M. Carré), ni même dans la variante, si restrainte, de Van Tieghem. Celui-ci cite aussi une opinion contraire, celle des partisans de la «science de la littérature» : *«La méthode historique est impuissante pour l'étude scientifique de la littérature»* (Michel Dragomirescou). La méfiance vis-à-vis de «la méthode de l'histoire littéraire» reste pourtant décisive. Le lansonisme, avec sa foi en la *«solidité de la connaissance scientifique»*, sa résistance à employer des *«formules génératrices»*, sa quête d'une «certitude» qui va *«s'affaiblissant à mesure que la généralité augmente»*, n'a pu insuffler aux études littéraires qu'une orientation empirique, athéorique. D'où, inhibition, désintéressement ou mépris, selon le cas, par rapport à toute tentative de «spéculation», voire catégorie littéraire, genre «classicisme», «romantisme», etc. Leur danger mortel — qu'il faudrait à tout prix contourner — serait de *«verser dans l'abstraction, l'arbitraire ou la nomenclature»*. Ces voix, parfois autoritaires, comme toute assez amusantes, un peu rauques, se font toujours entendre : *«Pas de modèles, pas de généralités préconçues...»* Regardons un peu les suites...

La première et la plus importante, parce que déterminante pour tout ce qui va suivre, est l'interdiction pure et simple de toute généralisation, déclarée impossible ou incompatible avec le comparatisme. Il faut renoncer aux «généralisations» (Ironiquement, le mot est mis toujours entre guillemets), *«pour retourner à des préoccupations plus modestement comparatistes»*. C'est de la résistance pure et simple à toute forme de théorisation. Le comparatisme sera donc déclaré étranger à la théorie de la littérature. «Dangereuses», les «abstractions philosophiques» relèveraient *«...de la naïveté ou du charlatanisme»*. A ce propos, on ne manque pas d'infliger à Etiemble une belle leçon de prudence, en lui prônant les principes de l'approche (vraiment) scientifique : *«Le comparatiste se demande toujours s'il lui est permis de composer des essais de littérature (vraiment) générales»*. Les péchés d'Etiemble ne s'arrêtent d'ailleurs pas là : il est trop enclin à la «critique synthétique». D'où ce

---

* Chapitre de l'essai en cours de publication *Comparatisme et Théorie de la littérature* où les références bibliographiques trouveront leur place. Cet essai est la suite de notre *Etiemble ou le Comparatisme militant* (Paris, Gallimard, 1982) avec lequel il fait «système».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conseil : *«Laissons pour le moment ces généralisations»*. Décidément, du point de vue d'un (vrai) professeur de littérature (comparée), elles manquent de sérieux.

La deuxième conséquence en est le refus ou le scepticisme radical des définitions littéraires, forcément généralisatrices. Il serait «vain», par exemple, de vouloir définir le romantisme, ou les principes de base de la littérature. *«...L'idée même de littérature générale revêt un caractère artificiel et représente plus une vue théorique de l'esprit humain qu'une réalité sensible»*. Ses ambitions sont «excessives». Le refus des *«définitions verbales ou des constructions théoriques»* est d'ailleurs caractéristique pour tous les chercheurs littéraires qui ne dépassent pas — et qui ne veulent pas dépasser — le stade des données matérielles ou de la pure description particulariste, censée être la seule objective.

Puisque toute idée littéraire implique un certain réductionisme, le recours nécessaire à l'unité, à l'homogénéité des éléments reconnus pour «communs» et/ou «universels», nous assistons à une levée de boucliers contre ce «nivellement» même. Il serait donc impossible, insoutenable, d'arriver à *«une série de généralités applicables à toutes les poésies orales»*, à *«traiter tous les textes, de l'ode pindarique aux graffiti politiques, comme un seul et même corps»*. Et cela sans qu'on se demande pourtant comment se sont formées et pourquoi on utilise, malgré tout, des notions comme «poésie orale» ou de «texte», sans lesquelles ces propositions n'auraient pu être ni pensées, ni possibles. Le réflexe positiviste joue une fois de plus : il y aura toujours, expérimentalement parlant, *une* poésie orale ou *un* texte qui ne s'encadrera pas, sous un aspect ou un autre, dans la définition retenue, tandis que la vérification *doit* être toujours exhaustive, à l'instar des lois scientifiques, qui n'admettent pas d'exception, etc. D'où de l'hésitation et de la prudence, des demi-mesures et de fortes réserves. On pratique parfois la généralisation au niveau des «espèces» et des «genres» littéraires, mais on recule devant la définition de *tous* les genres. On parle de la «structure» de l'oeuvre littéraire, mais on n'ose pas l'appliquer à toutes les oeuvres littéraires (extranationales, orientales, etc.). Ce saut dans «l'inconnu» ou dans le «vide» est frappé d'anathème.

Les théories, les définitions, les généralités seraient en même temps trop imprécises et trop maniables. On est persuadé que *«la conciliation est facile sur le plan des idées vagues»*, que toute théorie «universelle» est *«donc théoriquement peu claire et peu opérative»*. Et cette dernière objection est faite dans un exposé extrêmement théorique, très abstrait, qui ne donne — hélas ! — pas un *seul* exemple concret ! Bref, on fait tout pour tuer en oeuf toute théorisation. Avec cette mentalité aspéculative il n'y aurait jamais eu d'aristotélisme, de platonisme, de thomisme, de hégélianisme, de marxisme ! Il n'y aurait eu aucune théorie ou philosophie générale de l'art, dont le fondement est, on le sait de longue date, *ars una specie mille*. Les théories littéraires sont l'oeuvre de *«terribles simplificateurs»*, d'*«exténuants généralisateurs»* ? Mais leurs théories ne sont plus générales que la *mimesis*, la *forme* ou le *fond*, dans l'une ou l'autre de leurs variantes. C'est à prendre ou à laisser. Mais avant tout il faut bien situer le plan de référence, se demander à quel niveau de généralité signifiante est mené le débat. La typologie, la morphologie, la phénoménologie et j'en passe, doivent-elles être exclues des opérations littéraires légitimes ? Tout porte à croire que le comparatisme positiviste, retranché sur ces positions, opère en vase clos, totalement isolé de l'ambiance spirituelle de l'époque, de ses tendances philosouhait, elles ne peuvent se priver pour autant, qu'à leurs risques et périles de spéont besoin de recherches historiques précises, documentaires, factologiques à souhait, elles ne peuvent se priver pour autant, qu'à leurs risques et périles, de spéculations, de théories, de méthodologies nouvelles. L'impact profond du positivisme sur le comparatisme vieille école a néanmoins le «mérite» de mettre à nu ses objectifs dépassés, ses erreurs, ses limites. Cela facilite la discussion et finalement leur réfutation.

Si le dossier de la «théorie» n'est plus à plaider, certaines pièces à conviction exigent encore à être examinées. Très forte, irréductible même, reste la résistance qu'oppose l'individualité de l'oeuvre, son originalité, face à toute généralisation. Le «genie» est toujours «incompris», l'émotion esthétique toujours «ineffable». Mais il faut bien s'entendre : les esthètes, les jouisseurs de l'«unique» peuvent bien se dispenser de toute théorie, c'est là leur droit, mais leur réaction est légitime et valable seulement sur le plan de la perception immédiate de l'oeuvre. L'indifférence,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la cécité, l'incapacité, le manque d'atrait ou de culture théorique n'interdisent pas l'activité réflexive dont la légitimité se situe à un autre niveau de connaissance. Même B. Croce, le plus fidèle partisan de l'approche critique parfaitement individualisée de l'oeuvre littéraire, n'a pas hésité à élaborer lui aussi une esthétique, une théorie de la poésie et de la littérature, une «théorie» des faits esthétiques strictement individuels. Ces approches ne nient pas la particularité des oeuvres, mais la mettent seulement et méthodologiquement entre parenthèses, sur un plan supra-individuel d'analyse et de synthèse. S'il y a, à côté du système de la *langue*, l'acte individuel, particulier de parler — la *parole*, où peuvent s'exprimer les *«pulsions esthétiques de l'individu qui parle»*, il y a aussi des oeuvres individuelles qui peuvent apporter des entorses ou des modifications personnelles au «système» de la littérature sans le nier pour autant. Et cela même si le «système» est toujours surpris et défini *a posteriori* en tant qu'abstraction théorique-scientifique. Si Dieu, comme on l'a dit, est dans les détails, il est aussi, et assurément, dans des grands ensembles. Ont donc raison certains comparatistes : *«La concentration sur l'unique est logiquement incompatible avec la méthode comparatiste»*. Quant à l'*«attention à l'unique»*, d'après certains philosophes : *«Tout cela implique le mépris, d'ailleurs déclaré, pour les classifications littéraires, d'où pour la littérature comparée, forme éminamment intelectuelle de la critique, et le respect pour la seule critique individualiste autrement savoureuse»*. C'est presque tout dire.

Très fréquente est aussi l'accusation de transgresser, de minimiser, voire de nier complètement les différences nationales, qui seraient abusivement amalgamées en d'arbitraires synthèses ou en des théories supranationales. Il y aurait des «différences irréductibles», des «aspects originaux» ineffaçables, qui s'opposeraient à tout nivellement historique, descriptif ou généralisateur. Nul ne nie ces différences nationales que l'on met, elles aussi, entre parenthèses (heuristiquement et méthodologiquement), durant le processus de théorisation, pour aboutir à des vues d'ensemble, à des synthèses ou à des descriptions unitaires et cohérentes. Celles-ci, on le sait, ne sont réalisables qu'au prix de l'«écrémage», d'un relevé cohérent d'éléments communs. Quiconque s'intéresse exclusivement au particulier néglijera forcément le général et viceversa. Mais on ne peut contester l'existence et la recherche de l'universel littéraire sous prétexte que l'individuel existe, lui aussi, et fortement. Ces deux démarches sont en fait rigoureusement complémentaires et corrélatives, en relation dialectique. Cent l'ont dit, cent autres le diront.

Cet argument joue du reste contre les partisans de l'originalité incomparable des oeuvres, question déjà effleurée. C'est là un raisonnement curieusement répandu la gent comparatiste érudite, positiviste, historienne, et d'autant plus spécieux que *jamais* la pratique comparatiste traditionnelle ne prête *«attention à l'unique»*, ne fait preuve de goût littéraire. Pourtant la mise en accusation des vues panoramiques et universelles, qui ne tiendraient pas compte de l'individualité des oeuvres, en leur imposant une véritable camisole de force, est très répandue. Si chaque littérature est incomparable dans son unité — et, à un certain niveau, elle l'est, en effet —, il va de soi que la littérature comparée et *sa* théorie de la littérature n'existent et n'existeront elles non plus. Elles n'ont pas d'objet. Au mieux, celui-ci se trouve coincé dans une «crise» insoluble. Avec cet argument-massue on peut refuser, une fois de plus, le droit d'exister à toute théorie, à toute esthétique, à toute philosophie de la littérature ou de chaque art. Bien plus dignes de créance ou d'attention — et de loin ! — seraient, malgré tout, les critiques professionnels, les vrais spécialistes de la différence, des particularités, des innovations. L'*aficionado* de l'unicité ne s'intéresse ni aux théories générales, ni aux systèmes esthétiques. Mais celui-ci ne devrait pas oublier non plus que chaque oeuvre littéraire, même la plus originale, n'est qu'une synthèse infiniment variable d'éléments traditionnels et novateurs, d'aspects comparables et incomparables, à préciser dans chaque cas, et que la théorie littéraire du comparatisme ne devrait se cantonner, de par sa vocation même, *que* dans le domaine du comparable.

Enfin, une négation autrement significative vient de la part des partisans de la thèse selon laquelle *«une théorie de la littérature est la théorie d'une littérature»*. Il faut reconnaître, en toute honnêteté, que tel a été presque toujours le cas et que de très nombreuses théories littéraires ont eu un point de départ et une teneur à cent pour cent européocentriste, donc limitée, très partielle, non universelle. Mais où est le vrai progrès si la théorie *exclusivement* (et fâcheusement) européocen-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

triste est remplacée, comme on le préconise en fait, par une théorie *exclusivement* hispano-américaine ? On ne remplace qu'un exclusivisme par un autre, au mépris de toute dialectique réelle concernant les rapports diversité/homogénéité, individualité/universalité. Cette objection ne fait en réalité que apporter de l'eau au moulin de l'européocentrisme, de l'esprit provincial, de clocher, aux particularismes locaux de toutes sortes. Une vraie théorie littéraire, comme on l'a souligné d'ailleurs, tant en Amérique qu'en Europe, ne peut viser qu'à système de généralisations supranationales, suprarégionales, au-delà de totute idéologie partisane. L'universel prend son envol dans une littérature mais finit par être assimilé et intégré, par une de ses facettes, dans toutes les littératures. C'est toujours un faux dilemme : jamais le comparatisme généraliste, ni a ses débuts, ni plus tard, ne s'est proposé d'annuler les particularités littéraires nationales, mais seulement de réaliser une synthèse «idéale» qui se justifie par sa propre légitimité. Les objections de la philosophie analytique anglosaxonne, philosophie athéorique, aspéculative, aidéologique à souhait, sont d'un bien autre poids. La nature de l'art et de la littérature se refuse à toute définition. Les oeuvres littéraires ne manifestent qu'un vague «air de famille» et des «similarités» non moins approximatives, d'où l'imposibilité de toute théorie littéraire ou artistique. Wittgenstein ne reconnaît que la réalité *des* jeux d'enfants et de société, mais pas celle du/le jeu. Tout repose, semble-t-il, sur le statut de la définition et sur la confusion entre la définition réelle, absolue, qui inclut *tous* les cas et exclut *tous* les cas contraires, et la définition relative et descriptive, en train de se faire et qui ne colle qu'aux produits du processus historique. D'autre part, même si tout les termes sont «vagues» et logiquement non fondés, rien n'empêche que les critiques et les esthéticiens — qui, de toute façon, sont contraints à les employer à leur guise — leur donnent le maximum de rigueur possible au niveau de leur compétence et de leurs systèmes de relation, dans le cadre d'une communication intellectuelle conventionnelle, fonctionnelle, intelligible. Et d'ailleurs qui parle et qui écrit «logiquement» dans les termes de Wittgenstein ? Troublante (mais seulement en apparence) reste l'observation que toute théorie est amendable, donc fausse, du fait que chaque création inédite peut illustrer de nouvelles propriétés de l'art. Que toute définition est provisoire, que chaque théorie littéraire doit rester «ouverte», que la variété des aspects défie la définition figée de la littérature — tout cela est bien connu. Mais rien n'empêche que l'on élabore des définitions opérationnelles, descriptives et modélisatrices, dont la vérification continuelle soit à la fois de l'ordre documentaire et méthodologique. Il faudra y revenir avec toutes les précisions requises sur la procédure de contrôle textuel et épistémologique d'une telle entreprise.

Retenons, pour l'instant — à l'envers des comparatistes qui, très agacés de tout ce battage théorico-méthodologique, se méfient dédaigneusement des idées générales, des questions méthodologiques, et déplorent l'énergie dépensée dans ces futilités, sous prétexte qu'on parle trop du comparatisme et qu'on fait trop peu de comparatisme proprement dit, — seulement ceci : la pratique comparatiste ne vaut rien si elle est menée à la dérive, empiriquement, selon des schémas boiteaux et hérités sans esprit critique, sans objet précis et d'après des procédés de fortune. «Comparatisme» ? D'accord ! Mais pour quoi faire ? N'est-il pas curieux que ceux-là mêmes qui sont méfiants envers la théorie de la littérature, et ils sont nombreux, utilisent toujours eux aussi des schémas très abstraits ? Quoi de plus vague, de plus général, que certains termes comme «époque», «période», «mentalité», et autres, du même acabit ? Ceci ne veut pas dire que la valabilité d'une méthode doit être séparée de la conscience de ses limites ; qu'il ne faut pas reconnaître que les généralisations sont toujours plus ou moins partiales et partielles ; qu'il y a aussi le risque, à force de trop généraliser, de déformer ou de rendre méconnaissables les phénomènes particuliers dans le but de les rendre comparables ou homologables, ou de voir, à la suite de Bakhtine, du «carnaval» un peu partout, etc. Les tentations de la théorie comparatiste sont grandes. Il faut y résister. Mais ses séductions fallacieuses ne sont pas plus grandes que celles de n'importe quelle théorie, esthétique ou autre. Il ne faut oublier non plus qu'une théorie n'est pas appelée à resoudre la totalité des cas individuels, qu'elle a sa condition synthétique propre. Qu'en fin de compte, elle n'est et elle ne sera jamais une pratique, une «pragmatique» quelconque.

Adrian MARINO

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MARGINALII LA TEORIA RECEPTĂRII

M-am referit într-un rînd la tendința intelectualului actual de a se lăsa atras, ca fluturele de lampă, de ideea, teoria, metoda care domină în domeniul practicii sale în momentul respectiv. Cînd, de la o vreme, lampa aceea începe să fileze și alta se aprinde, în alt loc, intelectualul se grăbește s-o părăsească pe prima și să se rotească în jurul celei noi. Este tocmai ceea ce mă pregătesc, pare-se, să fac propunîndu-mi să comentez cîteva din ideile reprezentanților esteticii receptării, îndeosebi ale lui Hans Robert Jauss, după ce, ani la rînd, am gravitat în sfera anterioarei teorii dominante — teoria textului. Nu-mi rămîne decît scuza de a n-o face dinăuntrul noii concepții, ci încercînd s-o privesc din marginea ei, adică din perspectiva criticii literare.

Întrebarea este dacă prezintă interes discutarea esteticii receptării din unghiul ales. Are această doctrină funcționalitate și în critică ? Nu neapărat. Jauss observă că în Germania critica literară a rămas pînă astăzi în afara Universității. Or, teoria receptării se elaborează într-o universitate. Jauss însuși, cînd studiază, spre a-și ilustra tezele, conceptul de modernitate, tocmai de lipsă de intuiție critică dă dovadă afirmînd, de exemplu, că prin eternitate Baudelaire înțelegea de fapt trecutul. În realitate, lucrurile stau invers : pentru Baudelaire trecutul e o ipoteză a eternității și nu eternitatea o ipoteză a trecutului.

În schimb, dacă valoarea prelungirilor în critica propriu-zisă a reflecției cercetătorilor din grupul Jauss rămîne de stabilit, pare incontestabil că lucrările lor conțin elemente ale unei teorii a criticii. Succesiunea operațiilor de lectură recomandate de Jauss îl poate interesa pe critic. E vorba de o primă percepție, estetică, a operei, de cunoașterea, apoi, a lecturilor succesive care, începînd cu aceea a contemporanilor autorului, au fost prilejuite de aceeași operă și, în sfîrșit, de interpretarea ei, adică de lectura întemeiată pe concepția actuală despre literatură. Prima operație, percepția estetică, nu este încă orientată spre sens. Interesul ei este să fie adecvată, făcută în spiritul operei, să-i recunoască acesteia validitatea estetică. Aș adăuga că primul contact cu opera trebuie să fie sensibil la capacitatea ei de a surprinde, de a nu se lăsa înțeleasă, de a pune întrebări. A doua operație, inventarierea lecturilor succesive, are pentru critic caracter pregătitor. El află ce răspunsuri i s-au dat operei, ce sensuri i s-au atribuit înainte ca, prin a treia operație, intrepretarea, să dea el însuși un răspuns. Aș mai adăuga că există și o a patra lectură, cea semiotică, atentă la dispozitivul specific care îi permite textului să pună întrebări. Lectura semiotică nu face parte din critică, dacă înțelegem prin această interpretare, atribuire de sens, dar criticului îi folosește să aibă cunoștință de modul propriu al textului ca structură interogativă care, prin lecturi, generează sens. Să fie conștient de caracterul reductiv, față de potențialitatea semantică a operei, al propriei sale interpretări.

De precizat că teoria receptării nu se ocupă de lecturile individuale. O interesează lecturile corespunzătoare, de-a lungul vremii, diferitelor orizonturi de așteptare. Cu alte cuvinte, postulează cunoașterea lecturii virtuale, a celei mai bune posibil în limitele unui orizont dat. Întrucît efortul criticului este, implicit, de a se apropia, prin eliminarea maladiilor percepției lui particulare, de lectura optimă virtuală a epocii sale, ar fi interesant pentru critica criticii să stabilească distanța rămasă în lucrarea criticului între lectura sa reală și lectura virtuală a timpului său.

Se mai observă că față de literatura în curs de desfășurare criticul de întîmpinare — cronicarul — se află redus în mare măsură la prima etapă a lecturii. El nu caută sensul, cît încearcă să stabilească modul și validitatea operei. Etapele următoare îi revin criticului de interpretare. Acesta se ocupă de scrieri de la a căror apariție s-a scurs o vreme, încît el poate să treacă în revistă lecturile critice care s-au succedat. Este de presupus că procedînd astfel își va forma o preconcepție asupra logicii operei respective, îi va circumscrie cîmpul semantic și va avea șanse sporite să evite o interpretare arbitrară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din trecut sînt recitite, spre interpretare, îndeosebi capodoperele. Pe acestea le pîndește inerția, adică atribuirea unei semnificații «eterne». Deși are rezerve mari față de ideile lui Roland Barthes, Jauss îl întîlnește într-un punct nodal : amîndoi sînt de părere că natura eternă a lucrurilor este un mit care tinde să ascundă istoricitatea lor exclusivă. Privitor la sensul capodoperei, Jauss spune că *«numai distanța istorică — recunoașterea a ceea ce între timp a devenit familiar — poate să-i dea aerul de a afirma un adevăr etern»* [1]. Totuși, de o anumită esență atemporală a capodoperei se poate, cred, vorbi, însă nu ca un adevăr etern al ei. Definitorie pentru capodoperă, indiferent de momentul receptării, este capacitatea de a incita, de a nu se lăsa înțeleasă pînă la capăt. În *Sur Racine* Roland Barthes a făcut o corecție importantă la ideea sa anti-esențialistă din *Mythologies* spunînd că *«opera este esențialmente paradoxală [...], ea este în același timp semn al unei istorii și opoziție la istorie [...] toată lumea simte perfect că opera scapă, că este altceva decît istoria ei»*, ea avînd *«un miez dur, ireductibil»* [2]. În acest miez ireductibil stă însușirea eternă a capodoperei de a surprinde și de a întreba.

De fapt, o corecție asemănătoare există, implicit, și la Jauss. A vorbi despre *«desfășurarea de-a lungul timpului a unui potențial de semnificație imanent operei de la origine și care se actualizează în succesiunea stadiilor istorice ale receptării»* [3] nu presupune ca, implicit, să admiți o anumită transistoricitate, istoric manifestată, a operei ?

A fi sensibil la însușirea operelor de a surprinde înseamnă, cum o și cere Jauss, *«a le restitui textelor trecutului alteritatea»* [4]. Să o faci nu e ușor. O face lectura adecvată și poate s-o facă și critica, dar numai în stadiul incipient al percepției și, eventual, în decursul inventarierii sensurilor istoric atribuite, în măsura în care acestea îl surprind pe critic. În schimb, interpretarea estompează *alteritatea*, căci ea produce sens și, ca atare, înțelegere a textului, familiarizarea cu el. Chiar și lectura estompează alteritatea dacă o concepem în felul lui Jauss ca mod de a te bucura atît de obiectul estetic cît și de tine însuți [5]. De unde și enunțul generalizator, aflat în contradicție cu principiul redării alterității mai sus consemnat : *«...omul poate să-și satisfacă nevoia universală de a fi acasă și în lume creînd artă. creația îi răpește lumii exterioare rebela ei străinătate...»* [6].

A fi acasă și în lume în același timp este o expresie caracteristică teoriei lecturii, al cărei specific pare a fi situarea ambivalentă, echilibrată, în toate împrejurările. *A fi acasă și în lume* poate fi înțeles, schimbîndu-se conținutul termenilor, privitor la literatură : a fi autoreferențial și referențial în același timp. Dezvoltată în prelungirea teoriei textului, dar mai ales împotriva lui, estetica receptării nu înlătură ideea despre literatură ca scriere reflexivă, întoarsă spre sine, însă vede în această trăsătură numai o față a literaturii, cealaltă constînd din necesara deschidere spre lume sau, mai exact spre modelul lumii așa cum îl concepe o etapă anumită [7]. Să observăm că, gîndind așa, teoria receptării corespunde filonului principal al literaturii actuale — postmodernismul, și el orientat dublu, spre text și totodată spre univers — în timp ce teoria textului i-a corespuns unei literaturi aproape exclusiv autospeculare.

În același spirit al echilibrului, cele două aspecte — referențial și autoreferențial — nu le apar acestor teoreticieni ca fiind concurente și contradictorii, ci interdependente și complementare. Lectura atentă numai la autoreferință, adică la literaritate, nu descoperă sensul operei, iar cea exclusiv pragmatică, atentă numai

---

[1] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 62.

[2] Roland Barthes, *Sur Racine*, Editons du Seuil, 1967, p. 149.

[3] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 60—61.

[4] *Idem*, în *Entretien de Charles Grivel avec Hans Robert Jauss. Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique*, în *Revue des sciences humaines*, tome XLIX, no. 177, janvier—mars 1980, p. 10.

[5] *Idem*, *La jouissance esthétique*, în *Poétique* 39/1979, p. 272.

[6] *Ibidem*.

[7] Dubla perspectivă a literaturii se întemeiază pe funcția dublă a limbajului : *«...folosirea limbajului presupune o dublă perspectivă : pe de o parte, aceea a funcției sale referențiale [...], pe de altă parte aceea a funcției sale autoreferențiale»* (Karlheinz Stierle, *Réception et fiction*, în *Poétique*, 39/1979, p. 303).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la referință, adică la deschiderea spre lume și indiferentă față de sistemul operei, atribuie sens arbitrar [8].

Mai exact în ceea ce privește relația cu realitatea, textul nu este nici rupt de ea, însă nici în contact nemijlocit cu ea. Relația se stabilește, de fapt, cu modelul realității gîndit și imaginat în epoca respectivă [9], deci cu o structură de percepții, sensuri și valori. Față de acest orizont, opera nu este nici obedientă, nici numai transgresivă. Ea *«nu constituie nici o copie, nici o deviere, cum se învrăjbește să ne facă să credem teoriile reflectării, sau stilistica abaterii»* [10]. Rostul operei este să construiască un model al realității coerent și, pe cît se poate, complet. Ca atare, acțiunea asupra orizontului de așteptare va fi dublă și, din nou, echilibrată. Pe de o parte, opera aduce în scenă ceea ce în sistemul epocii este ocultat, iar pe de alta ea estompează ceea ce, fiind dominant, devine factor de inerție [11].

Avînd în vedere că opera tinde să-i modifice sistemul [12] de sensuri și valori, dar și faptul că nu poate s-o citească adecvat decît dacă ține seama de specificul ei textual, adică de literaritate, cititorul o va percepe — din nou ambivalent — *«atît în funcție de orizontul restrîns al așteptării sale literare, cît și în funcție de acela, mai vast, pe care i-l oferă experiența sa de viață»* [13].

Poziție moderată adoptă teoria receptării și în legătură cu înfruntarea dintre sincronie și diacronie. *«Opoziția, care la un moment dat, în anii 60, a putut să pară ireductibilă între percepția „structurală" și percepția „istorică" și-a găsit rezolvarea»*, constată Jean Starobinski [14]. Într-adevăr, iată ideea lui Jauss: *«Ceea ce face literatura să fie literară, „literaritatea" ei, nu se definește numai în sincronie, prin opoziția dintre limbajul poetic și limbajul practic, ci și în diacronie, prin opoziția formală mereu înnoită a operelor noi față de cele care le-au precedat în „seria literară", ca și față de canonul prestabilit al genului lor»* [15].

Totodată, opoziția dintre opere nu trebuie considerată ca fiind radicală. Oricît de profund ar modifica seria literară, numai discontinuitatea nu-i asigură operei validitate. Iarăși Jauss: *«...schimbările ce se produc în seria literară nu se constituie în succesiune istorică decît atunci cînd antiteza dintre forma nouă și forma veche permite să se distingă legătura de continuitate ce le unește»* [16].

Cît despre istoricitatea literaturii, aceasta *«nu se definește numai din interior, prin raportul specific al diacroniei sincroniei, ci și în raport cu procesul general al istoriei»* [17].

În sfîrșit, și relația operelor cu prezentul va fi tot dublă. Dacă, așa cum am văzut, *«textelor trecutului trebuie să li se restituie alteritatea»*, același Jauss enunță și ideea complementară: *«...artei trebuie să i se redea astăzi funcția de comunicare»* [18].

Reiese din toate cele arătate o anumită înțelepciune, caracterizată de spiritul de echilibru ca și de luarea în considerare a tuturor aspectelor, funcțiilor și valențelor literaturii. Prin moderație, teoria receptării contrastează cu anterioara teorie a textului. Cea din urmă îi crea criticii obstacole pe care noua teorie le înlătură.

---

[8] *Ibidem*, p. 311: *«„Opera deschisă" nu este comprehensibilă în specificul ei decît dacă nu dă peste o receptare quasi-pragmatică, de natură s-o închidă într-o aparență de sens, și dacă e asumată printr-o receptare reflexivă care să arate ce anume o face să fie operă și ce anume o deschide»*.

[9] *«...realitatea ca pură contingență nu va fi niciodată un corelat al textelor de ficțiune; acestea se raportează la sisteme în care complexitatea și contingența lumii este întotdeauna redusă la o organizare semnificantă specifică»* (Wolfgang Iser, *La fiction en effet. Eléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires*, în *Poétique*, 39/1979, p. 284.

[10] *Ibidem*, p. 285.

[11] *Ibidem*, p. 287: *«...textul se referă la posibilitățile care în sistem au fost negate sau virtualizate»*.

[12] *Ibidem*, p. 287: *«Deciziile selective dominante ale unui sistem sînt puse în umbră, în timp ce posibilitățile repudiate de sistem alunecă spre partea din față a scenei»*.

[13] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 52.

[14] Jean Starobinski, *Prefață* la H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 15.

[15] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 41.

[16] *Ibidem*, p. 65—66.

[17] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 42.

[18] *Ibidem*, p. 262.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Accentuînd asupra caracterului intertextual al literaturii, teoria textului dădea la o parte opera, întregul, structura, spre a privilegia fragmentul, scriitura. Din această perspectivă amplitudinea lui Urmuz ar putea fi pusă pe același plan cu amplitudinea lui Sadoveanu. Interesul pentru text coincide cu acela pentru caracterul său novator. Dostoievski și Joyce corespundeau exigențelor, Tolstoi și Thomas Mann erau ignorați. Potrivit teoriei textului, dacă observăm, ca Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, trăsături moderne în *Întîlnirea din Pămînturi*, trăsături care se atenuează în *Moromeții*, ar trebui să vedem în Marin Preda un scriitor care a involuat. Ceea ce criticul român bineînțeles nu face. Dîndu-se impresia că i se conferă o nouă demnitate cititorului, a cărui problematică apărea a fi similară cu aceea a scriitorului, de fapt problematica specifică lecturii era escamotată de teoria textului. Atribuindu-se literaturii puteri disproporționale, cum ar fi aceea de a revoluționa societatea, în realitate nu se reflecta asupra intervenției literaturii, dincolo de experiența estetică, în experiența de viață a cititorului. Etc.

Acestor trăsături, în teoria receptării le corespund altele care, cum am văzut, reprezintă tot atîtea deschideri către critica literară, încît concluzia asupra generozității mai mari față de critică decît a teoriei textului pare să se impună de la sine. Și totuși, o îndoială persistă. Să nu fie nimic nevralgic în atîta spirit de echilibru și în atîta înțelepciune? Nu se ascunde o oarecare platitudine în această exhaustivă cuprindere, în această integrală capacitate de răspundere? Oare radicalismul teoriei textului nu incită mai mult gîndirea, dacă nu altfel măcar prin modul lui provocator? Oferind atît de mult, nu oferă noua teorie și lucruri de prisos?

La aceste întrebări voi da un răspuns prin analogie, rezumînd ideile dintr-un articol despre Balzac al lui Lucien Dällenbach[19].

Autorul «Comediei umane» nu-și concepea opera decît ca ansamblu și chiar ca sistem. Pentru el nimic nu rămînea netotalizabil, orice fragment era destinat să se adauge la întreg. Tot ce părea neesențial avea caracter provizoriu, haosul aparent se prefăcea în cosmos. Strategia balzaciană consta în completarea tuturor golurilor, în întregirea spațiului și neutralizarea vidului semantic. Fragmentul făcea parte din tot și totul avea sens.

După părerea lui Dällenbach, tocmai pentru că era lipsită de fisuri «Comediei umane» îi scădea capacitatea de a solicita resursele imaginative ale cititorului. Ceea ce cititorul cîștiga, datorită continuității sensului, în lizibilitate, pierdea în plăcerea de a descoperi. Răpindu-i posibilitatea de a se afla în fața operei ca dinaintea unui haos făcut din unități relativ independente pe care i-ar fi revenit lui — cititorului — să-l organizeze, autorul omnipotent îl ținea la distanță, sub tutelă, refuza să angajeze un dialog. De aceea, se află într-o situație mai favorabilă cititorul actual care, de pe pozițiile altei concepții despre literatură, regăsește, o dată cu golurile și dezordinea «Comediei umane», dreptul la inițiativă și plăcerea de a citi.

Nu ideile în sine mă interesează în articolul lui Dällenbach. Ele nu fac decît să regăsească perspectiva inversă, dinspre prezent spre trecut, a comentatorilor lui Balzac formați la școala Noului Roman. Însă văd în articol o «punere în abis» a teoriei receptării de la care se reclamă autorul lui. Și teoria receptării întreține mitul exhaustivității, concepînd și literatura și lectura ca întreg fără fisuri. În relație cu opera, ea pretinde competență și activitate de savant. Prin urmare, nu i se adresează cititorului obișnuit. Dar criticului? Dacă da, dacă, așa cum am presupune, teoria receptării este implicit și una a criticii, atunci ea va impune o mutație a acesteia, și anume diminuarea rolului interpretării. Criticul nu va mai alege un singur unghi de incidență cu opera spre a elabora, prin analiză, un întreg eseu. Or, cum orgoliul criticii moderne de a fi parte a literaturii este în mare măsură legat de interpretare, deoarece aceasta dă, ca și literatura, posibilitatea de a structura în jurul unui sens obscur, înseamnă că propunîndu-i criticii să fie echilibrată, completă și înțeleaptă, estetica receptării îi repune sub semn de întrebare statutul literar. Înțelepciunea și simțul echilibrului nu-i folosesc scriitorului decît ca însușiri din planul al doilea. Chiar cînd ajunge la ordine și totalitate, esențială rămîne forța scriitorului de a exagera o concepție personală pînă la a o

[19] Lucien Dällenbach, *Du fragment au cosmos*, în *Poétique* 40/1979.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

impune ca univers literar posibil. Criticul cu ambiție creatoare va insista și el asupra unui punct de vedere pînă-l va impune ca plauzibil. Ca orice scriitor, el ajunge la totalitate mărind un singur punct, în timp ce teoria lecturii îi cere să realizeze întregul dintr-o mulțime de puncte așezate gospodărește la locul lor. De aceea, n-ar fi exclus ca în schimbul a tot ce-i oferă teoria astăzi dominantă să-i pretindă criticului renunțarea la șansa de a fi scriitor. Poate că cel mai cuminte pentru el ar fi să recepteze estetica receptării ca și cititorul actual al lui Balzac — din afara ei.

Livius CIOCÂRLIE

MIT ȘI CULTURĂ

Premise ale unei interpretări comparatiste

Deschizînd o largă și substanțială discuție privitoare la semnificațiile moderne ale mitului, un exeget recent al metodelor structuraliste de investigare a textului stabilea un adevăr elementar, asupra căruia analiza lui avea să revină adesea: *«Situați în prezent, am fost învățați să privim cu un fel de arogantă îndulgență la trecut, la culturile „primitive" care au înflorit pe teritoriul delimitat de propriile lor mituri»* [1]. Adevărul e că, pentru mulți oameni ai secolului al XX-lea, miturile se înfățișează doar ca niște ruine ale unor vechi fortărețe ridicate împotriva amenințării reprezentate de lumea reală sau ca niște năruite turnuri de comunicare cu supranaturalul. Putem accepta uneori că societățile trecutului îndepărtat relevă existența unei lumi mai simple, mai fericite, mai inocente, a cărei pierdere justifică neliniștile existențiale ale individului acestor ultime secole; dar cel care *«încearcă să reînvie astăzi un mit sau să sugereze nevoia de a avea mituri (și nu neapărat existența lor) riscă să fie ironizat pentru că împrumută „ficțiuni convenabile" sau pentru că e un visător romantic»* [2].

Evident, un corectiv se cuvine introdus în această polemică; nu *orice* mit poate fi recuperat, nu pentru că unele ar prezenta mai multă credibilitate decît altele (o asemenea distincție nu interesează și nici nu se poate opera), ci pentru că în unele se regăsesc, de pildă, sensuri morale sau valori estetice superioare celor care le caracterizează pe celelalte.

De multe ori, așa cum bine se știe, redescoperirea valorilor mitului nu e rezultatul unei investigații arheologice, ci al unei cercetări de istorie a ideilor sau a structurilor poetice. Și rodul acestei cercetări se descoperă în însăși opera artistică a epocii contemporane. Fără a mai pomeni faptul că abia relativ recent mitul și-a revelat resursele în straturile adînci ale subconștientului individual și ale celui colectiv. El supraviețuiește nu negînd timpul, ci îmbogățindu-i înțelesurile.

Redescoperirea mitului a produs, în sectoare variate ale istoriei culturii, un mare entuziasm; cu toate că o asemena redescoperire înseamnă, de fapt (asupra acestei concluzii par să cadă de acord tot mai mulți cercetători ai problemei), o expansiune a cunoașterii umane din această epocă. Altfel spunînd, discutarea sensurilor mitice operează selectiv, ea nu le cuprinde decît pe acelea care, într-un fel sau altul, corespund — la nivel metaforic — ideilor contemporane. Mai mult decît atîta, cu toate că sînt tot mai numeroase disciplinele care declară că se preocupă îndeaproape de aspectele generale și particulare ale mitului, nu s-a ajuns încă la nici un fel de acord și nici nu pare, deocamdată, să se întrevadă vreunul.

Concentrarea asupra modurilor în care mitul e integrat în *literatură* nu echivalează, evident, cu ignorarea contribuțiilor antropologilor, istoricilor, lingviștilor, istoricilor motivelor, filosofilor sau psihologilor. Neglijarea dimensiunilor culturale mai ample e, frecvent, rezultatul unei critici literare care își propune să urmărească transformările succesive ale mitului. *Anatomia criticii* a lui Northrop Frye, de

[1] Wesley Morris, *Friday's Footprint*, Columbus, Ohio, 1979, p. 1.
[2] *Ibid.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exemplu, propune, în cele din urmă, o versiune foarte particulară, estetizată a mitului ; mitul despre care vorbește Frye e în *întregime literar*, deși reputatul istoric literar încearcă să-i confere o *«respectabilitate socio-istorică»*[3]. Mi se pare că e mai potrivit ca între literatură și mit să se păstreze o oarecare distanță. Revelatoarele studii consacrate mitului de cîtiva etnografi contemporani de seamă, unui mit foarte diferit de versiunile literare tradiționale cunoscute nouă prin intermediul istoriei artei europene, pot genera o «critică a mitului» încă și mai semnificativă ; cu o condiție — să nu le privim în aceeași lumină în care le vedeau (pentru a cita un exemplu familiar) superbele povestiri mitologice ale vechilor greci.

Critica mitului trebuie să se elibereze de dominația așa-numitului «aluzionism» la afirmarea căruia iconologia ultimei jumătăți de secol a contribuit într-o mare măsură. Introducerea unui mit într-o operă literară nu înseamnă nici dovada unei atracții exercitate de teme pitorești, nici încercarea de a crea un sistem de imagini ezoterice. Abordarea într-o asemenea perspectivă poate conduce la confuzii în interpretarea raporturilor dintre mit și literatură, pentru că aluziile se fac aproape întotdeauna la alte interpretări literare ale mitului.

Se obiectează ceva mai rar la ideea că literatura preia fragmente narative din povestiri mitologice pentru a le folosi ca structuri ale intrigii. Teoria mitului «dislocat»[4], ca și «aluzionismul», implică obligația criticului de a scoate la iveală împrumuturile, directe sau indirecte, pe care le-a făcut scriitorul[5].

Aluzia și dislocarea pot fi, în cazul cel mai bun, explicații parțiale. *«Unii își imaginează că structurile mitice complete există numai pentru a intra într-un sistem de aluzii sau pentru a fi dislocate ; dar că e greu să se investigheze realitatea „obiectivă" (culturală sau psihologică) a unui mit»*[6]. În sensul său cel mai larg, *«mitul nu e nici mai mult, nici mai puțin decît expresia unei strategii cognitive care definește sentimentul omului de a aparține propriei lumi»*[7]. *Expresie* e aici un termen foarte cuprinzător care include o categorie întreagă, de la narațiunile foarte elaborate din colectivitățile aflate pe o treaptă înaltă a aculturației, pînă la simplele acțiuni pragmatice revelate prin intermediul unor modele organizate cultural. Un mit nu e, deci, atît un «obiect» cît un proces psiho-social, nu atît o colecție de vechi povestitori, cît un sistem cognitiv ale cărui contururi se topesc în masa culturii unei anume zone. Așa cum spunea cîndva Claude Lévi-Strauss, *«întotdeauna e ceva care rămîne neterminat ; miturile, ca și ritualurile, sînt „interminabile"»*[8]. Așa încît realitatea la care face aluzie o operă literară este, cel puțin în parte, o construcție nereală aflată în conștiința criticului ; ceea ce se dislocă nu e altceva decît *tradiția literară*, așa cum a fost definită de T. S. Eliot și transformată în «mit» de Frye.

Nu se poate imagina vreun semn mai sigur al morții unui mit, s-a spus, decît descoperirea indexării lui într-o enciclopedie și a depozitării pe unul din rafturile vastelor noastre biblioteci. Miturile aparțin societăților și nu indivizilor. Ele sînt sisteme subconștiente ale gîndirii și nu «credințe» transformate în manifestări dramatice. Concluzia aproape generală a studiilor recente e că *mitul* nu e sinonim cu *religia*[9]. Funcția mitului e aceea de a organiza fenomenele materiale și a structura comportările umane. Pentru ca un observator să devină conștient de existența unui mit *ca mit* e necesară anularea funcției cognitive a mitului pentru observatorul în cauză : aceasta e, în mare, diferența dintre cel care *folosește* și cel care *analizează* mitul. Termenul tradițional pentru acesta din urmă e *interpret* : dar,

---

[3] Vezi Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, în special pp. 33—32. Vezi, de asemenea, Angus Fletcher, „Utopian History and the *Anatomy of Criticism*", în *Northrop Frye in Modern Criticism*, antologie editată de Murray Krieger, New York 1966.

[4] Vezi Northrop Frye, *Myth, Fiction, and Displacement*, în *Tables of Identity*, New York, 1963.

[5] Uneori, această tendință conduce doar la un «aluzionism» atenuat ; vezi, de exemplu, John J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, 1971, în special capitolul 1.

[6] Manfred Fuhrmann, *Die Antike und Ihre Wermittler*, Konstanz, 1969, p. 37.

[7] Wesley Morris, *Op. cit.*, p. 3.

[8] Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooker*, New-York, 1969, p. 6.

[9] Ernest Cassirer, *An Essay on Man*, New Haven, 1944, p. 87. Vezi, de asemenea, o discuție privind ideile lui Cassirer în G. S. Kirk, *Myth : Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*, Cambridge and Berkeley, 1973, pp. 11—13 ; 31.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în realitate, cel dintîi *interpretează* și el (cu toate că activitatea lui de bază poate fi numită, în mod mai propriu, *înțelegere*).

Sarcina analizei e aceea de a identifica și de a descrie o structură mitică ; dar, cum mitul nu are existență «reală» anterioară analizei, cel care întreprinde analiza trebuie să depășească treapta descrierii. El trebuie să «dea viață» mitului, să-l obiectivizeze, să-l scoată din amestecul confuz (pentru că acest «amestec» e viu) al culturii căreia aparține [10]. Ca să ajungă la acest rezultat, el exclude orice interes imediat față de folosirea mitului într-un mod mai mult sau mai puțin particular : el s-a deplasat spre ceea ce se numește, în limbajul mai recent, nivelul «metainterpretării» [11]. Pe de altă parte, preluînd sugestiile terminologiei lui Wittgenstein, utilizarea mitului poate fi «arătată», dar nu «spusă» : cineva poate experimenta forța, funcția, energia mitului, numai dacă ele nu au fost concretizate, transformate în «obiect» [12]. De îndată ce energia lui a fost «conservată», într-o structură «vizibilă», integrală, care se autoreglează, «cunoașterea» mitului devine posibilă *ca obiect*. Analistul-interpret al miturilor e confruntat de un *«principiu al nedeterminării»*, *«la fel de complex ca acela în fața căruia se află un fizician ce studiază teoria cuantică»* [13]. Sensul mitului rezidă totuși, în natura dinamică a funcției sale cognitive : miturile sunt folosite cînd, așa cum spunea Lévi-Strauss, *«operează în conștiințele oamenilor, fără ca ei să fie conștienți de aceasta»* [14].

Divizarea mitului în structuri «funcționale» și «obiective» nu corespunde, evident, unei realități, ci e impusă de necesitățile unor anume metode de cercetare. Totuși, cei care au întrebuințat-o au putut să reveleze potențialul cognitiv al unor mituri precis definite. «Puterea» de structurare care operează în mod inconștient în mințile oamenilor conține o capacitate de explicare ce depășește limitările empirice ale oricărui individ care face uz de ea. Cu alte cuvinte, potențialul de structurare — adecvat, în mod necesar, scopului pe care și l-a propus — nu poate fi epuizat în cursul vieții unui om și nici, s-a spus, de-a lungul existenței unui grup social [15].

Acest potențial e cel care transcende individul și grupul și își poate afla modelul general într-o structură, adecvată, în linii mari, model conturat de o analiză atentă a mitului.

Folosind o analogie lingvistică familiară, structura finită sau sistemul de reguli gramaticale e capabil să genereze un număr infinit de enunțuri, mai multe decît pot formula orice individ sau grup în vorbirea lor cotidiană, cu prilejul unor experiențe specifice [16]. Există, deci, un «surplus» al forței de explicare cuprinsă într-un sistem, o «fantomă» a cunoașterii perfecte care își lasă «urma» în orice utilizare specifică a sistemului [17]. Dar această structură e numai «potențială» în orice cultură individuală sau în orice membru al unei culturi : ea e «reală» numai în obiectivarea celui care întreprinde analiza. La nivel empiric, experiența particulară se prezintă fragmentată, momentană, de o bogăție infinită, depășind cu mult ansamblul forțelor concentrate în acest sistem incipient sincronic și în diacronicile mai mult sau mai puțin vizibile. Dacă există un «surplus» al puterii de explicare în sistem, există și un «surplus» al experienței cu care sistemul poate fi pus de acord. Analistul care abstractizează structura sincronică pentru a pătrunde pînă la sursa potențialului de cunoaștere a individului și, de aici, pe teritoriul numit, cu multă vreme în urmă, de Dilthey, «intersubiectivitate», trebuie să «pună între paranteze» dimensiunea empirică a studiilor sale, dar, procedînd astfel, mitul pe care îl identifică devine o *«formă fundamentală a neautenticității»* [18].

---

[10] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, 1968, pp. 326—328 ; 390—392.

[11] Vezi Frederic Jameson, „Metacommentary", în *PMLA*, 86 (Ian. 1971), pp. 9—18.

[12] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logica-Philosophicus*, Londra, 1922, pp. 88—102.

[13] Wesley Morris, *op. cit.*, p. 4.

[14] *The Raw and Cooked*, p. 12.

[15] Vezi Jeffrey Mehlman, „The Floating signifier : From Levi-Strauss to Lacan", în *Yale French Studies*, 48 (1972), pp. 10—37.

[16] Noam Chomsky, „Form and Meaning in Natural Languages", în *Language and Mind*, New York, 1972.

[17] Jacques Derrida, „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", în *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (antologie editată de R. Macksey și E. Donato), Baltimore, 1970.

[18] G. Charbonnier, *Conversations with Lévi-Strauss*, Londra, 1969, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

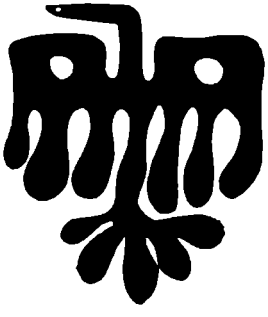
Analistul se angajează într-un act de «rea-credință» în scopul obiectivării unui sistem cognitiv. E o decizie care nu e niciodată pe deplin satisfăcătoare, pentru că vitalitatea diversă a experienței umane, care aduce substratul subconștient la nivelul activității conștiente, nu acceptă abstracțiunile. Mai mult, cunoaștem posibilitatea logică, necesitatea unui asemenea sistem al *«surplusului puterii de explicare»*, existența lui ca *«formă carteziană a gîndirii»*, numai în manifestările lui particulare. Realitatea sistemului e relevată într-un sens al «absenței», ca sistem cu un conținut întotdeauna inadecvat care îl conduce pe om spre lumea experienței, îl obligă să enunțe sistemul în limitele unei abundente, vitale, autentice realități existențiale. Deopotrivă, sistemul și experiența, forma și conținutul sînt sterile și lipsite de înțeles în ele înseși. Fiecare din ele își mărturisește o lacună fundamentală care are nevoie să se completeze din «surplusul» celeilalte. E adevărat că, așa cum spunea cîndva Lévi-Strauss, omul e stăpînit de structurile mitice mai mult decît izbutește el să le stăpînească : dar același lucru e valabil și pentru experiența existențială care «îl stăpînește» pe om. Cheia oricărui mit, deci, trebuie căutată în felul în care e utilizat el, în confruntarea lui cu universul, cu «surplusul» conținut în experiența existențială. E o acțiune desfășurată pe două planuri, menită să epuizeze atît sistemul, cît și experiența, să dobîndească un perfect echilibru între lumea interioară și cea exterioară ; dar, cum fiecare dintre ele e o infinitate de «surplusuri», acțiunea e, de fapt, permanentă.

Analistul miturilor trebuie, deci, mai întîi să le «înțeleagă» (termen pe care Lévi-Strauss îl interpretează ca factor al intuiției [19], ca individ care le «utilizează», înainte de a le interpreta sau descrie. El are obligația să pătrundă pînă la acele nivele profunde unde rezidă forța lor cognitivă, să le «gîndească» nu ca pe niște abstracțiuni, ci în însăși specificitatea lor, ținînd la obținerea unei realități existențiale. În mod ironic, el devine o parte a însuși sistemului pe care îl analizează, dar numai în acest fel poate «intui» bogăția de sensuri a mitului. Numai după ce s-a «intuit» semnificația nivelului cognitiv, se susține uneori, se pot trage concluziile necesare explicării [20].

Un asemenea punct de vedere mi se pare cel puțin straniu : a *experimenta* iraționalismul pentru a obține premisele explicării raționale înseamnă, oricum, o etapă inutilă. Spațiul dinamic în care acționează mitul nu poate fi, în niciun caz, «experimentat» în totalitate și nici intuit dacă nu se obține o «reîntrupare» a analistului în persoana creatorului de mituri. Or, la asemenea soluție excesivă nu au ajuns nici partizanii extremiști ai psihocriticii.

Gîndirea «naturală» nu poate fi retrăită de omul secolului al XX-lea și o soluție rousseauistă în această privință e total inoperantă. Cred că sensul literar al mitului (care, foarte probabil, nu îl interesează pe creator) nu poate fi cunoscut — fie chiar și intuitiv — decît într-o perspectivă culturală clar definită. Altminteri am uita ironia unui celebru botanist din secolul trecut care, unei întrebări răutăcioase («cum ați aflat secretele fertilizării arborilor de cauciuc ?») a răspuns tăios : «în nici un caz lăsînd să-mi crească frunze, rădăcini și făcînd ochi dulci bărzăunilor».

Dan GRIGORESCU



[19] Claude Lévi-Strauss, *The Scope of Antropology*, Londra, 1967, p. 16.
[20] Wesley Morris, *op. cit.*, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

GEORGE BĂLĂIȚĂ

De ce scriu? Din credința nesăbuită că am ceva de spus. Din pofta de a povesti. Din convingerea de atîtea ori clătinată că aș putea fi de folos. Din bucuria ciudată, «pură» s-ar părea, că, dincolo de o construcție romanescă oricît de minuțioasă, saturată de real și realitate (fără de care proza nici nu există, de fapt) pot să obțin o sumă de raporturi ideale și nimic altceva... Din speranța și trufia că într-o bună zi aș putea ajunge din urmă și întrece (chiar dacă nu pe toată lungimea cursei) un autor care la prima lectură (aveam douăzeci de ani) m-a tulburat într-un anume fel mai mult decît tot ce am citit după el, uitat o vreme și recitit în parte azi, cu același interes. Nu divulg numele acestui mare, dar destul de departe de «cel mai mare» scriitor din timpurile noastre. Este un sentiment mai degrabă sportiv, în orice caz loial. Eu nu invidiez pe nimeni.

Aș mai putea adăuga încă nouăzeci și nouă de motive pentru care scriu. Nu spun nimic despre cele care nu o dată m-au îndemnat să renunț la literatură.

În ce cred? Aș vrea să am credința acelor meșteșugari străvechi care știau una și bună: să-și facă meseria cu toată silința. Lucrul lor dăinuie de sute de ani și pînă astăzi. Este o credință din vremea lui Narciss și Goldmund. Actualitatea ei sare în ochi, mai pronunțată ca oricînd.

Cred în izbînda «operei», oricîte piedici ar avea de întîmpinat. Și mai cred în steaua artistului care, cu prețul oricăror eforturi, reușește în cele din urmă să se găsească pe sine. Să se exprime firesc, pe cît natura lui îi îngăduie. Așa cum se exprimă electricitatea norilor, clorofila, sîngele, antracitul. Propune-ți maxima, *ca să atingi totuși ceva? Retorică! Firește, depinde cine o spune... Ca să atingi imposibilul, trebuie ca imposibilul să se găsească în tine. Altfel, vei fi un personaj minor. Toată viața vei duce tava în spectacolul tragicomic, intitulat provizoriu, de cînd lumea, Orgoliul și Frustrarea.*

Credința mea că moartea e doar un «fapt» al vieții (eterne, în măsura în care omenește putem imagina eternitatea) face pe mulți dintre cunoscuții, prietenii mei să ridice din umeri. Presimțirea că ființele asemănătoare nouă din alte lumi sînt doar ficțiuni ale inteligenței și dorințe ale sufletului nostru disperat mă deprimă. Heisenberg ține pe perete, în camera sa de lucru, un portret al lui Einstein. Bătrînul savant rîde în hohote cu ochii și scoate o limbă de un cot. Îmi place mult această fotografie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SAECULUM

CENTENAR N. CARTOJAN

Der Beitrag zur Erforschung der *Cărțile populare*

Was die Rolle von Cartojan für die rumänische Volksbuchforschung betrifft, so wurde sie bereits mehrfach untersucht, auch steht dem Referenten wegen mangelnder Kompetenz kein Urteil zu. Dagegen darf hier darüber berichtet werden, was unterm Blickpunkt der deutschen Forschung zu beobachten ist.

Der Bereich zwischen der Kunst- und Sach-Literatur einerseits und den in der Oraltradition lebenden Texten andererseits hat lange im Schatten der beiden Forschungsdisziplinen, der Literaturwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte sowie der Volkskunde und Volkserzählforschung gestanden. Zwar reicht der Begriff „Volksbuch" in Deutschland bis in die Zeit der Vorromantik zurück, man hat ihm bestimmte Texte zugeschoben, ohne jedoch deutliche Kriterien zu schaffen oder Analysen der Eigentümlichkeit dieses Begriffes zu bieten. Wenn in der Romantik

S-a vorbit de multe ori despre rolul lui N. Cartojan în cercetarea românească a cărților populare ; de altfel, din motive de competență, autorul expozeului de față, nu are a se pronunța asupra acestei chestiuni. El va înfățișa aici doar ceea ce i se pare demn de a fi reținut din unghiul de vedere al cercetării germane.

Teritoriul situat între beletristică și literatura de specialitate — pe de o parte — și textele vii din tradiția orală, de cealaltă parte, a stat în umbra celor două discipline : a științei literaturii și istoriei științelor și, respectiv, a etnografiei și a cercetării narațiunii populare. În Germania, noțiunea de „Volksbuch" apare, ce-i drept, încă din preromantism, cînd i s-au subsumat anume texte, fără însă a i se stabili criterii riguroase sau a se analiza caracterele specifice ale conceptului. Deși în romantism au fost, de asemenea, frecvent editate culegeri de texte narative, totuși la baza unor atari ediții nu au stat nici definiții exacte privind natura intimă a textelor, nici tipologii sau morfologii ale lor, așa încît conceptul de „Volksbuch" a rămas mai mult sau mai puțin o entitate nelămurită. S-au făcut mai ales cercetări tematice și interesul pentru chestiuni de conținut, precum arată și studiile lui Friedrich Engels, a fost mare ; nu au fost, însă, tratate probleme legate de tipuri și de funcțiile acestora. Această stare de lucruri se datorează atît faptului că disciplina auxiliară a sociologiei literaturii încă nu se dezvoltase, cît și faptului că știința literaturii era prea estetizantă, iar cercetarea folcloristică de asemenea.

Cît de confuz este înțeles acest termen ne demonstrează și o broșură precum *Geschichte und Ästhetik des Deutschen Volksbuch* (Jena, 1924), care reunește fără nici o discriminare traduceri de nuvele italiene și romane franceze, alături de snoave populare și «basme de carte».

În Franța apăruse ce-i drept, la Paris, în 1854, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage depuis le 15-e siècle* a lui Charles Nisard, dar această lucrare oferă mai mult informație generală, decît cercetare critică ; în Germania, ea a rămas necunoscută pînă tîrziu în secolul al XX-lea. Aceeași soartă a avut-o și Alexandre Assier cu lucrarea *La bibliothèque bleue depuis Jean Oudot I-er jusqu'à M. Baudot, 1600—1863* (Paris, 1874). Cu atît mai mult uimește perspicacitatea cu care Cartojan a înțeles că în cazul „cărților populare" avem de a face cu o categorie de cărți *sui generis* și că liniile directoare privind încadrarea unor opere în această categorie trebuie să fie total diferite de ace-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

auch vielfach Sammlungen erzählender Texte ediert worden sind, so boten sich für solche Ausgaben keine exakten Wesensbestimmungen, keine zugrunde liegende Typologie oder Morphologie an, und „Volksbuch" blieb mehr oder weniger ein Verlegenheitsbegriff. Untersucht hat man wohl Stoffe, und das Interesse an einer Beurteilung der Inhalte war groß, wie auch die Studie von Friedrich Engels zeigt, zur Problematik des Typus und zu seiner Funktion vermochte die Forschung nicht Stellung zu nehmen. Die Ursache liegt sowohl darin, daß sich die Hilfsdisziplin der Literatursoziologie noch nicht entwickelt hatte, wie auch in einer zusehr ästhetisierend ansetzenden Literaturwissenschaft und zu einseitig eingeschränkten Volkskundeforschung.

Wie verschwommen der Terminus verstanden worden ist, zeigt noch das Büchlein „Geschichte und Ästhetik des Deutschen Volksbuchs" (Jena 1924), das — ohne zu differenzieren — Übersetzungen italienischer Novellen und französischer Romane neben volkstümlichen Schwänken und „Buchmärchen" vereint.

In Frankreich war zwar 1854 die „Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis le 15e siècle" von Charles Nisard (Paris) erschienen, doch bietet dieses Werk mehr allgemeine Information als kritische Untersuchung, auch blieb es in Deutschaland bis weit ins 20. Jahrhundert hinein unbekannt und ohne Resonnanz. Nicht anders erging es Alexandre Assier mit seiner „La bibliothèque bleue depuis Jean Oudot Ier jusqu'à M. Baudot, 1600—1863" (Paris 1874).

So erstaunt der Scharfblick, mit dem Cartojan erkannt hat, daß es sich bei den *cărţile populare* um Bücher *sui generis* handelt, und daß die Richtlinien für die Zuweisung von Werken an diese Gattung völlig verschieden von jenen der Literaturwissenschaft und der Volkserzählforschung sein müssen. Ihm ist gelungen, vieles konkret faßbar zu machen, was vorher in einem vagen literarischen Raum sich dem ordnenden Zugriff entzogen hatte. Gleichzeitig mit der funktionnellen Umgrenzung fand Cartojan eine Vielzahl formaler und inhaltlicher Kriterien, deren Synthese dem Gebilde „Volksbuch" Präzision gewonnen hat.

Weniger in schriftlich niedergelegten Beiträgen als in der akademischen Ausbildung hat so der Name von Cartojan im deutschsprachigen Raum Beachtung gefunden. Vielleicht war es kein Zufall, wenn der Berichterstatter den Name Cartojan zum erstenmal in einem Kolleg von Friedrich von der Leyen gehört hat. Der

lea care prezidează ştiinţa literaturii sau cercetarea naraţiunii populare. Cartojan a izbutit să concretizeze şi să facă inteligibile anume lucruri care înainte vreme, situate fiind într-un spaţiu literar nebulos, se sustrăgeau încercării de ordonare. Odată cu delimitarea funcţională, Cartojan a identificat şi o serie de criterii formale şi de conţinut a căror sinteză a conferit precizie structurii de «carte populară».

Numele lui Cartojan a reţinut atenţia în ţările de limbă germană mai puţin la nivelul cărţilor scrise şi mai mult la nivelul învăţământului universitar. Probabil că nu întîmplător autorul acestor rînduri a aflat pentru prima dată de Cartojan la un curs al lui Friederich von der Leyen, Renumit cercetător al naraţiunii populare, von der Leyen (care şi-a pierdut catedra de germanistică de la Köln în 1935, din motive politice) a fost un om de ştiinţă care a ştiut să îmbine preocupările folcloristice cu cele de ordinul istoriei culturii şi al filologiei. După spusele sale, A. Dima îi trimisese amîndouă volumele din *Cărţile populare* şi trebuie să fi existat pe atunci şi un fragment de traducere germană dactilografiată a lucrării lui Cartojan, căci von der Leyen (care nu înţelegea româneşte), a prezentat la cursuri fragmente din aceasta.

Un admirator al lui Cartojan a fost şi prof. Rudolf Kriss (întîi la Viena — unde, în 1938, naţional-socialiştii l-au suspendat şi l-au trimis în lagăr, *venia legendi* — iar mai tîrziu, după război, la München), care a subliniat mai ales importanţa extinderii cercetării cărţii populare de la cartea tipărită, la cea manuscrisă şi la funcţia ei.

Kriss (conducătorul de doctorat al autorului expunerii de faţă), ale cărui interese se axau mai ales pe studiul credinţelor populare, a fost îndemnat de cercetările lui Cartojan să schiţeze o caracterizare a cărţilor populare religioase. Kriss vedea în «cărţile populare» un fenomen paralel cu acela pe care etnografia îl identificase în «muzica populară curentă» şi în «artizanat». Cartojan a găsit de altfel audienţă nu doar în învăţămîntul universitar, de germanistică şi de folcloristică, dar, spre pildă, chiar şi un slavist precum Alois Schmaus, şeful catedrei de slavistică din München, care ştia româneşte, făcea frecvent referinţe la *Cărţile populare*, aşa încît trebuia să te înscrii la rînd pentru a izbuti să împrumuţi exemplarul Bibliotecii seminarului de romanistică. Spre deosebire de multe alte cărţi româneşti, exemplarul primei ediţii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

berühmte Märchenforscher von der Leyen, der seinen germanistischen Lehrstuhl in Köln aus politischen Gründen 1935 verloren hat, war ein Wissenschaftler, der folklorische Interessen mit kulturhistorischen und philologischen zu vereinen wußte. Nach seinen Angaben hatte ihn A. Dima auf die beiden Bände von Cartojan hingewiesen, und es muß damals auch das Fragment einer deutschen daktylographischen Übersetzung des Werkes von Cartojan existiert haben, denn von der Leyen, der selbst nicht rumänisch verstanden hat, las Ausschnitte vor.

Ein Verehrer von Cartojan war aber auch Prof. Rudolf Kriß (erst Wien, wo ihm 1938 die *venia legendi* von den Nationalsozialisten aberkannt und er ins KZ eingewiesen wurde, und nach dem Kriege in München), der vor allem die Erweiterung der Volksbuchforschung vom gedruckten auf das geschriebene Buch und seine Funktion hervorgehoben hat. Bei Kriß, (dem Doktorvater des Berichterstatters), dessen Schwerpunkt die Volksglaubensforschung war, wurden vor allem die Charakterisierungen der religiösen Volksbücher durch Cartojan skizzlert. Kriß wollte in den Produkten von der Art der „cărţile populare" eine Parallele zu Phänomenen sehen, wie sie die Volkskunde in der „volkstümlichen Gebrauchsmusik" und im „Kunstgewerbe" erkennt.

Cartojan hat jedoch nicit nur bei der Germanistik und Volkskunde in der Universitätslehre Interesse gefunden, sondern auch der Münchner Ordinarius für Slawistik Alois Schmaus, der auch rumänisch verstanden hat, verwies mehrfach auf dieses Werk, sodaß man sich auf das Exemplar der Bibliothek des Romanischen Seminars vormerken lassen mußte, um es ausleiehen zu können. Im Unterschied zu vielen anderen rumänischen Büchern sieht man dem Exemplar der ersten Auflage an, wie zerlesen es ist, das heißt: es wurde viel benutzt, und eben nicht nur von Romanisten.

Eine deutsche Übersetzung ist vor allem innerhalb der volkskundlichen Forschung ein Desiderat; sie würde dem Werk von Cartojan erlauben, gerade in jener Disziplin modellhaft zu wirken, wo Interesse und fachliche Voraussetzungen am meisten gegeben sind.

In Salzburg konnte zumindest an der Romanistik eine Akzentuierung von Forschungen zum romanischen Volksbuch sich auf Cartojan stützen, und manche seiner Kriterien haben bei Arbeitsvorhaben Früchte getragen, die nicht rumä-

este complet uzat : atît a fost de utilizat, şi nu numai de romanişti.

Mai ales în domeniul folcloristicii, o traducere germană a *Cărţilor populare* rămîne un deziderat. Tradusă, lucrarea lui Cartojan ar putea să acţioneze modelator tocmai asupra acelei discipline în care sînt date, în cea mai mare măsură, interesul şi premisele lucrului de specialitate.

La Salzburg, cel puţin în romanistică, trecerea centrului de greutate pe seama cercetării cărţii populare din spaţiul romanic s-a sprijinit de Cartojan şi o sumă de criterii ale sale au dat rod în cazul unor investigaţii ştiinţifice consacrate nu doar tematicii româneşti, ci şi celei ibero-romanice. Anumite paralele în interiorul spaţiului ligvistic spaniol, catalan şi portughez — marcat de caracterele unei culturi populare mai degrabă rurală decît urbană — au înlesnit aplicarea punctelor de vedere ale lui Cartojan la texte şi forme ale literaturii romanice occidentale. Astfel, unii au ajuns, mulţumită lui Cartojan, să înveţe la Salzburg româneşte. Dar mai ales li s-au deschis altora ochii pentru tipăriturile aflate dincolo de zona literaturii culte şi s-a trezit pe această cale interesul pentru textele populare greceşti.

Dincolo de această relaţie mai degrabă personală întreţinută de noua generaţie de cercetători de limbă germană, trebuie subliniat şi faptul că, evident, Cartojan a fost mult preţuit în interiorul acelei şcoli şi tradiţii de romanistică, ilustrată de nume precum Fritz Krüger, Gerhard Rohlfs, Wilhelm Giese şi Gustav Weigand, direcţie care a încercat să-şi centreze activitatea pe studii etnogeografice şi folclor. Giese, a cărui lucrare *Los pueblos románicos y su cultura popular*, a avut, mai ales în America de Sud, un mare răsunet, a atras atenţia asupra lui Cartojan şi în acele ţinuturi. Tot astfel şi Max Leopold Wagner s-a referit adesea la el în cadrul prelegerilor sale din America.

Orice rezultat obţinut în cercetare semnifică doar o treaptă pe care ştiinţa se înalţă spre a păşi mai departe; la unele din problemele puse de Cartojan se încearcă astăzi a se da alte soluţii decît cele propuse de el. Lui însă îi rămîne meritul de a fi căutat în ştiinţă puncte de vedere noi, de a fi verificat noi criterii şi de a fi introdus noi concepte. Noi, care îi folosim în parte metoda şi construim pornind de la rezultatele sale, îi datorăm adîncă recunoştinţă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nischer sondern iberoromanicher Thematik gewidmet waren. Gewisse Parallelen in der mehr rustikal statt urban geprägten Volkskultur des spanischen, katalanischen und portugiesischen Sprachraums erleichterten eine Anwendung von bei Cartojan gefundenen Gesichtspunkten auf die westromanischen Texte und Erscheinungsformen. So hat mancher um Cartojan willen in Salzburg rumänisch gelernt. Vor allem aber wurden manchem die Augen für Druckerzeignisse jenseits der Kunstliteratur geöffnet, sodaß auch für griechische populäre Texte Interesse entstanden ist.

Über diese mehr persönlich gefärbte Beziehung deutschsprachigen Forschungsnachwuchses hinaus ist hervorzuheben, daß selbstverständlich Cartojan innerhalb jener Schule und Tradition der Romanistik starke Beachtung gefunden hat, die durch die Namen Fritz Krüger, Gerhard Rohlfs, Wilhelm Giese und Gustav Weigand umrissen wird und ihre Akzentuierung in Forschungen zur Landes- und Volkskunde der Romania gesucht hat. Über Giese, dessen Werk „Los pueblos románicos y su cultura popular" vor allem in Südamerika große Verbreitung gefunden hat, wurde auch in anderen Ländern die Aufmerksamkeit auf Cartojan gelenkt. Ebenso hat Max Leopold Wagner in seiner Lehrtätigkeit in Amerika diesen Namen oft genannt.

Alle Ergebnisse der Forschung können nur eine Stufe bedeuten über welche die Wissenschaft auf ihrem Weg weiter fortschreitet; manche Problemstellungen Cartojans wird man heute anders zu beantworten versuchen. Ihm bleibt jedoch das Verdienst, neue Ansätze für die Wissenschaft gesucht, neuer Kriterien erprobt und neue Begriffe eingeführt zu haben. So schulden wir, die zum Teil seine Methodik benutzen und auf seinen Erträgen weiterbauen, ihm einen wesenhaften Dank.

Felix KARLINGER

LIVIU REBREANU

«Răscoala» — cinci decenii de la apariție

La Rebreanu nu revenim, ca la atîția alți scriitori, îndemnați de un moment aniversar. El este unul din spiritele tutelare ale literaturii române, un mare deschizător de drumuri în proza noastră.

Totodată, avînd uriașa forță, consecvența și demnitatea înrădăcinate în solul transilvan de marii dascăli ai Școlii Ardelene, Rebreanu a rămas peste timp modelul scriitorului adevărat, preocupat cu obstinație de păstrarea demnității profesiei de scriitor, de apărarea drepturilor acestei bresle, atît de incomode pentru semidoctismul agresiv, cu iz balcanic, incapabil să-și suporte chipul răsfrînt în oglinda propriilor lui fapte. *«Noi credem că literatura și artele și cultura* — spunea Rebreanu în 1932 — *chiar în vremurile acestea de crize perpetue, trebuie să se bucure de atenția statului, cel puțin în măsura în care statul își îmbie atenția unor îndeletniciri trecătoare. Împotriva celor ce prin denigrări continue, au izbutit să facă să se creadă că cheltuielile pentru cultură sînt o risipă, vom încerca să reacționăm».*

În sfîrșit, după o luptă disperată cu cuvintele, pentru însușirea limbii literare și a unei culturi temeinice literar-filosofice, așa cum o dovedesc *Caietele* sale, Rebreanu a purtat aceeași luptă crîncenă pentru a găsi ideilor o haină potrivită, formulele cele mai potrivite. El a fost un experimentator îndîrjit, fără egal la noi, fiecare roman făcînd dovada unei noi tentative de înnoire a scrisului său; de la romanul realist la romanul de fină analiză psihologică, de la romanul metafizic la romanul de dragoste, de la romanul istoric la romanul politist sau romanul politic, de la abisurile subconștientului la psihologia grupurilor sociale. Și aceste drumuri, atît de necesare în proza noastră, nu le-a străbătut din instinct, ci dintr-o necesitate organică de cunoaștere, de relevare a multiplelor fațete ale omului și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

societății: *«Pentru mine, arta, — scria Rebreanu — zic „artă" și mă gîndesc mereu numai la literatură, înseamnă creația de oameni și de viață. Astfel arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creînd oamenii vii, cu viață proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume».*

Încă de la începuturi, obiectul investigației sale este țăranul român, *«conservatorul trecutului și tinereții noastre»*, cum îl numește în emoționantul său *discurs de recepție* la Academia Română, țăranul și universul său, satul cu uimitoarea lui complexitate. *«Problema pămîntului* — mărturisește Rebreanu — *mi-a apărut atunci ca însăși problema vieții românești, a existenței poporului românesc, o problemă menită să fie veșnic în actualitate, indiferent de eventualele soluții ce i s-ar da în anumite conjuncturi».*

Romanul *Ion*, una din capodoperele rebreniene, o adevărată revoluție în dezbaterea prozei noastre, este rezultatul acestei lungi și chinuitoare investigații, este adevărul despre o lume pînă la el ignorată sau idilizată penibil, adevărul despre țăran, spus cu toată sinceritatea și durerea. *Ion*, însă, nu este numai prototipul țăranului însetat după pămînt, o sete tragică ce l-a însoțit în toate veacurile de cînd există, nu este numai un rob al instinctelor, ci, în ultimă instanță, cum foarte bine observa Niculae Gheran, un adevărat *«microcosmos în care se concentrează, ca razele de lumină într-un focar, toate durerile, aspirațiile și problemele poporului român din Transilvania epocii și, chiar, într-o anumită măsură, cele ale românilor de pretutindeni»*.

De fapt, *Ion*, ca și *Răscoala*, momentul culminant al creației sale, se poate înscrie pe alt plan în umbra frazei salvatoare de la început a *Răscoalei*: *«D-voastră nu cunoașteți țăranul român»*, frază uimitor de adevărată, care poate fi rostită și astăzi cu toată gura. Ea este, cum ar spune Rebreanu, *duhul* dintre cuvinte, dintre rînduri, dintre pagini și, aș adăuga cu toată convingerea, duhul dintre cărțile sale.

În *Răscoala*, Rebreanu concentrează toate marile motive ale literaturii sale. *Ion*, multiplicat în zeci și zeci de existențe, uriașă ființă colectivă care acționează dincolo de aparențe, coerent, ca un singur organism. Tot aici, Faranga, din *Ciuleandra*, este multiplicat nemilos. Scriitorul trece la studiul patologiei colective. Rebreanu se desparte acum de legile clasice ale arhitecturii românești, făurind o carte de o uimitoare modernitate și profunzime, înscrîndu-se astfel printre marii creatori ai vremii. Odată cu el proza românească intră în rînd cu adevărata literatură a lumii.

Evocîndu-l, poate că este bine nu numai să medităm asupra profesiei de scriitor, ci și asupra frazei de început a *Răscoalei*, să o transformăm în una din cele mai dramatice întrebări ce-și așteaptă un răspuns grăbit din partea scriitorilor. Oare cunoaștem, într-adevăr, țăranul român?

Augustin BUZURA

DUILIU ZAMFIRESCU — 125 de ani de la naștere

Corespondența scriitorului în receptarea criticii

Mai există opinia potrivit căreia scrisorile, chiar și acelea trimise de scriitori, nu ar conține decît o strictă valoare documentară. Se motivează, printre altele că acestea nu sînt opere de «ficțiune», că, oricît de interesante și de «stilizate», nu pot fi luate în considerare decît ca surse de informație, oferind, în cel mai bun caz, datele unui portret moral.

Sigur, o corespondență literară nu este o operă de «ficțiune», așa cum este un roman sau o nuvelă. Dar în același timp va trebui să observăm că nici *notele de drum*, nici *jurnalele*, nici *memoriile* nu se constituie propriu-zis ca opere ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imaginației. Vom elimina atunci din istoria literaturii pe Saint-Simon, pe Goethe (cu a sa *Călătorie în Italia*), pe Stendhal (pentru *Jurnalul* său și pentru *Memoriile unui turist*)? Vom renunța la *Scrisorile* lui Ion Ghica, pentru că autorul lor nu și-a transformat amintirile, experiențele și impresiile într-o operă neapărat «literară»? Și apoi, însăși noțiunea de *ficțiune* să fie oare atît de restrictivă? Simplul fapt de a scrie (mai ales la un scriitor) nu înseamnă, fie și inconștient, a intra oarecum în planul *ficțiunii*?

Atunci cînd un memorialist realizează o suită de portrete caracterologice, cînd un călător descrie un peisaj sau un tablou de moravuri, cînd autorul unui *jurnal* face confesiuni, echivalînd cu analiza psihologică, factorul creator, adică selecția, invenția, stilul, într-un cuvînt, *ficțiunea*, capacitatea de a vedea generalul în particular, sînt fără îndoială prezente. Chiar dacă ne par greu de clasat, fiind situate în zona a ceea ce s-a numit «literatură de frontieră», nu putem trece asemenea scrieri în subsolul documentar, numai pentru că ele se înrudesc puțin cu reportajul, cu istoria culturii, cu eseistica.

Lucrurile nu stau altfel nici în cazul *corespondenței*. Că scrisorile lui Cicero și ale lui Voltaire reprezintă opera lor cea mai rezistentă prin prospețime și farmec literar, a devenit un loc comun al istoriei literare. Dar aceasta nu vrea să spună că au fost anulate *Catilinarele* marelui orator și *povestirile* exemplare ale patriarhului de la Fernev. Știm foarte bine că dacă n-ar fi existat romanul *Madame Bovary*, corespondența lui Flaubert n-ar mai fi avut probabil nici un interes literar. Însă la fel de adevărat e și faptul că Cicero, Voltaire, Flaubert, ar fi cunoscut un destin mai puțin strălucit în posteritate, fără tezaurul lor epistolar, care le-a sporit în bună măsură gloria și ni i-a făcut mai apropiați, mai moderni. Principiul cauzalității, adesea invocat pentru a se demonstra caracterul secundar și minor al *scrisorii*, nu ne poate împiedica de a-i recunoaște acesteia calitățile, evident, cînd ele se fac simtite, — și a o introduce în circuitul valorilor. O operă nu o anihilează pe alta, ci i se alătură în competiție, în lupta cu timpul. Prin valențele ei, arta epistolară, ajunge uneori să influențeze ierarhia scrierilor unui creator, dacă nu cumva să-i confere nota lui dominantă. Cînd G. Călinescu spunea: «...*corespondența e cea mai trainică operă a lui M. Kogălniceanu*», constata în fapt rezultatul trecerii unui secol, în care paginile cele mai vii ale conducătorului *Daciei literare* se dovedeau a fi *scrisorile*. Același sentiment al valorii îl avea E. Lovinescu față de corespondența lui Duiliu Zamfirescu.

«Ficțiunea» înțeleasă în mod restrictiv, credem că nu deschide orizontul cercetării, ci, dimpotrivă, amenință a deveni o prejudecată, potrivit căreia tot ce n-a fost scris cu *intenția* de poem, nuvelă, roman, urmează a trece în dosarele de arhivă. Or, a nu vedea că Doamna de Sévigné, Voltaire, Diderot, Flaubert, — la noi, Alecsandri, Kogălniceanu, Odobescu, s.a., în *corespondență*, depășesc nivelul pragmatic a ceea ce s-a numit «lettre d'affaire», a informației seci, înseamnă a refuza să accepți realitatea. Ar fi și trist dacă scriitorii ar fi expediat numai astfel de *scrisori*...

Arta epistolară a lui Duiliu Zamfirescu a fost intuită chiar din anii tinereții sale, cînd cei de la *Convorbiri literare*, în speță, N. Petrașcu, își iau îngăduința să publice (în 1888) cîteva misive particulare ale proaspătului diplomat de la Roma, tocmai datorită farmecului lor literar. Ei fuseseră frapați, fără îndoială, de spontaneitatea și aerul degajat al descrierilor, de nervul epic ce dădea viață unei simple și nostime peripeții, în care nota de umor se întîlnește cu darul de a schița gestul, atitudinea caracteristică a unui personaj.

Publicate cu totul sporadic, în timpul vieții lui Duiliu Zamfirescu și, imediat după aceea, *scrisorile* lui încep a deveni cunoscute, o dată cu apariția colecției de *Studii și documente literare* a lui I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș (1931—1940), unde se comunicau importante fonduri de *corespondență* (epistolele adresate lui Iacob Negruzzi, N. Petrașcu, Simion Mehedinți, N. Iorga). Ecoul în critica timpului este minim. Doar profesorul ieșean Octav Botez face cîteva observații, care aveau să se mai facă de aici înainte și care defineau noul portret al lui Duiliu Zamfirescu. Acesta «*ne apare subt o lumină mult mai simpatică în corespondență, simplu, sincer, modest, conversînd de obicei pe un ton familiar și cînd e vorba de contemporani, exprimîndu-se judicios și adesea pătrunzător în aprecierile sale*» (*În jurul corespondenței lui Duiliu Zamfirescu*). Criticul se referea mai ales la scrisorile către Nicolae Petrașcu, prieten din tinerețe al diplomatului de la Roma, și față de care adoptă, într-adevăr, un ton familiar, de-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gajat, natural, străin de constrîngerile **vreunei retorici.**

Colecției Torouțiu îi urmează în 1936 publicarea de către Emanoil Bucuța în *Revista Fundațiilor Regale* a scrisorilor către Titu Maiorescu și, în 1937, a dialogului epistolar dintre cei doi oameni de litere. Interesantă, în prefața editorului, este istoria conservării și transmiterii acestei corespondențe către posteritate. Ea a fost păstrată cu grijă de Titu Maiorescu, apoi de fiica acestuia Livia Dymsza, care a purtat-o cu sine pe drumurile străinătății, ca la întoarcerea în țară, după primul război mondial, s-o predea lui Șt. Nenițescu, iar acesta lui Emanoil Bucuța. După publicare, manuscrisele au fost depuse la Biblioteca Academiei Române, unde se găsesc și azi.

Dacă de la Duiliu Zamfirescu avem aproape 200 de scrisori, încît se poate presupune că nimic nu s-a pierdut, de la Titu Maiorescu n-au parvenit pînă la noi decît 42 (la care se mai adaugă cîteva, descoperite ulterior). Al. Duiliu Zamfirescu, fiul scriitorului, îl informează pe Emanoil Bucuța, așa cum o va face și cu semnatarul acestor rînduri peste aproape patru decenii, că cea mai mare parte a fondului de *corespondență* ce se găsea în casa de la Faraoane, lîngă Focșani, a fost ridicată (și probabil distrusă) de ocupanții germani, în 1916. Astfel se explică marele decalaj numeric dintre scrisorile celor doi.

Primul care remarcă interesul excepțional, de ordin documentar și de ordin artistic al corespondenței dintre Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu, este Mihail Sebastian. El ne dă și o primă caracterizare a tandemului ce avea să fie comparat pe bună dreptate cu Schiller — Goethe : *«Ce fericit cuplu intelectual, Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu! Sînt nenumărate trăsături de artă și de sensibilitate care îi unesc. Aceeași mîndrie simplă, aceeași claritate de gîndire, aceeași eleganță formală, nesilită, necăutată, venind parcă dintr-o egală necesitate de echilibru în cugetare și de măsură în cuvinte».* «Rareori — continuă tînărul și agerul comentator — *două temperamente artistice, două psihologii, două inteligențe își pot corespunde așa de armonios».*

În ceea ce-l privește pe Duiliu Zamfirescu, el îi apare ca *«un prozator cu autentică vocație epistolară»* (este pentru prima dată cînd se face această remarcă fundamentală !), *«un intelectual de variate preocupări»*, *«un critic cu intuiții juste pînă la preciziune.»* Și nu în cele din urmă, un scriitor, de mare valoare, ca atunci cînd relatează despre o recepție unde a participat și F. Brunetière : *«E* — notează M. Sebastian, alegînd un exemplu dintre multe altele — *o pagină minunată de observație, de umor, de pătrundere psihologică, de evocare plastică».*

Din același an (1937) și aceeași lună (aprilie) datează articolul lui G. Călinescu, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, studiu care va fi reluat în *Istoria literaturii române.* În ampla sa viziune epică marele critic făcuse, cu mari exagerări, din Duiliu Zamfirescu un monument de grandomanie, de fals aristocratism, de lipsă de idei și mediocritate. Portretul său, șarjat, este unul ironic, poate pentru a realiza contrastul încă odată revelator în cadrul unui roman, cum poate fi considerată, într-un sens, *Istoria literaturii române.* G. Călinescu procedează prin îngroșarea liniilor (negative) și prin expedierea calităților pe care i le recunoaște, totuși fie și «en passant», cum ar fi spiritul de observație, simțul nuanțelor, al intimității sau chiar talentul de... scriitor: *«Sînt și rînduri foarte frumoase, de pildă, acelea despre Olanda sau acestea pe care le reproducem mai jos cu privire la o reuniune mondenă...»* (Se referă la scena unde fusese prezent F. Brunetière, semnalată și de M. Sebastian). În general, însă, G. Călinescu are părerea că *«cele mai multe scrisori se văd a fi compuse în vederea destăinuirii personalității. Duiliu Zamfirescu pune aici ceea ce crede mai nobil în el.»* Sau : *«În stilul corespondenței e adeseori un ce silit, o încercare de a fi distins sau de a avea humor». «Impresiile lui despre Italia sînt în general plate».*

Curioase aprecieri despre o *corespondență* cultivată de Titu Maiorescu însuși aproape treizeci de ani și apoi de către el păstrată cu grijă, și despre aceea (ignorată) cu N. Petrașcu, de o naturalețe și un farmec narativ care-l divulgă mai în tot locul pe *scriitor.* La toate acestea, ca și la multe alte observații nedrepte și dure (*«romanul lui Duiliu Zamfirescu nu e creațiune»*, părerile scriitorului despre contemporani sînt *«răutăcioase, invidioase și uneori stupide»*) aveau să răspundă Șerban Cioculescu și, mai tîrziu, Eugen Lovinescu.

Cu studiul *O față nouă a lui Duiliu Zamfirescu*, publicat în *Revista Fundațiilor Regale* (1 august 1937), Șerban Cio-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

culescu, într-o mai mare măsură decît Mihail Sebastian, trasa un hotar în exegeza consacrată autorului *Vieții la țară*, și adîncea un drum în ceea ce privește *literatura epistolară*, a cărei valoare fusese argumentată de către el printre primii, prin publicarea în 1935 a corespondenței dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol. Șerban Cioculescu vede în corespondența lui Duiliu Zamfirescu, cea mai prețioasă *«dintre cîte dispune literatura noastră»*, o realizare plenară a scriitorului, așa cum n-a izbutit s-o facă în operă : *«Cu scrisorile lui Duiliu Zamfirescu, de caracter privat, se luminează, într-adevăr, revelator, o personalitate artistică de prim ordin. Mai mult încă, ceea ce scriitorul n-a reușit să realizeze în opera sa, și anume însești posibilitățile sale majore și multiple, spre a le cristaliza într-o operă definitivă, apare pentru prima oară în plină lumină. Din citirea acestor admirabile scrisori, fără a fi prelucrate meșteșugit spre a da impresia de artificiu și de inautenticitate — sîntem nevoiți a recunoaște prima realizare de sine, desăvîrșită, a lui Duiliu Zamfirescu»*.

Șerban Cioculescu este de asemeni primul exeget care descoperă în *corespondența* autorului *Vieții la țară* un senzațional jurnal de creație. Criticul remarcă ideile estetice (raportul dintre subiectivitate și obiectivitate, realismul, antinaturalismul), precum și opiniile despre contemporani, unele nedrepte ca de ex. despre Caragiale, dar altele judicioase, ca aceea despre nuvelele de inspirație rurală ale lui Slavici. Ca și Mihail Sebastian, Șerban Cioculescu descifrează în *corespondență* pe scriitor, mai exact sensibilitatea artistică. Nu numai atmosfera din saloanele literare pariziene (a cărei valoare descriptivă n-a putut să n-o recunoască și G. Călinescu), dar peisajul, își găsește în diplomatul de la Roma un pictor înzestrat cu înclinații impresioniste în maniera de a surprinde transparența tremurătoare a aerului și o abia smițită degradare cromatică. Autorul *Vieții lui Caragiale* conchide cu ideea care va face carieră, că scrisorile *«îl înfățișează pe Duiliu Zamfirescu sub un aspect omenesc încîntător, foarte îndepărtat de rigida imagine a personalității sale sociale. Puține corespondențe au darul să restabilească figura morală a unui scriitor și să-i sporească valențele sufletești»*.

Noi argumente, și nu o dată polemice la adresa lui G. Călinescu, va aduce E. Lovinescu în vol. *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), unde aflăm cel mai aureolat portret al epistolierului Duiliu Zamfirescu, considerat, fără nici o rezervă, drept cel mai important din literatura română. *«Adevăratul lui destin* — spune criticul „Sburătorului" — *nu e de ordin poetic, epic sau dramatic, ci epistolator. Publicarea corespondenței lui cu Titu Maiorescu și a celei cu N. Petrașcu și Iacob Negruzzi a integrat în literatura noastră un nou gen literar, genul epistolar, dîndu-i dintr-odată un reprezentant de valoare»*.

Parcă și mai convins decît Șerban Cioculescu și Mihail Sebastian, E. Lovinescu afirmă ideea că *«locul de preeminență pe care atîta și l-a dorit scriitorul în literatura de imaginație, l-a obținut postum, într-o activitate nedestinată publicității ; activitate și ea literară, întrucît dincolo de document, ea se impune și prin însușiri stilistice, prin investigație psihologică, prin bogăția de senzații, dacă nu și de idei»*. Polemizînd mereu cu G. Călinescu, Lovinescu demonstrează că scriitorul diplomat era un spirit fin, cultivat, o sensibilitate mereu trează, calități care se găsesc la polul opus față de convențional, mediocritate și platitudine. Comentînd, la un moment dat cu un entuziasm exacerbat, corespondența lui Duiliu Zamfirescu (acesta ar fi cel mai important și chiar singurul nostru epistolier), Lovinescu ajunge să definească specificul însuși al literaturii epistolare, materia cea mai bogată și sugestivă oferindu-i-o scrisorile autorului *Vieții la țară : «Arta epistolară nu constă într-un „efort", ci în capacitatea de a produce involuntar, cu necesitatea indiferentă a bradului ce dă rășină, alimentată de o sevă continuă și fatală ; ea e efectul unei stări sufletești ce reclamă nevoia comunicării directe a unor senzații, a unor impresii. Dacă — ținînd seamă de raporturile de subordonare — am putea bănui în corespondența cu Titu Maiorescu o oarecare aplicație în compoziție și în stil caligrafic, în scrisorile către N. Petrașcu nu mai putem avea aceleași bănuieli ; facilitatea elegantă a expresiei ne dovedește o producție spontană a spiritului, condiție indiferentă în creația propriuzisă, indispensabilă în arta epistolară»*.

Nici valoarea documentară a acestei corespondențe — precizează criticul — nu stă mai prejos : *«...dintr-însa scoatem materialul informativ cel mai bogat asupra junimismului literar epigonic de după 1885, referințele cele mai exacte asupra lui Titu Maiorescu din aceeași epocă, prilejul de a înjgheba un portret*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

psihologic al lui Duiliu Zamfirescu, necunoscut sau depreciat pînă acum...» Scriitorul a fost cu mult mai adînc și în gîndire și în sentimente decît s-a crezut. Provocările lui sepistolare afectuoase și abile, arată că l-a iubit pe Titu Maiorescu mai mult decît toți prietenii din tinerețe ai acestuia și toți discipolii crescuți sub aripa lui. Într-adevăr, putem spune și noi împreună cu E. Lovinescu că *«prin publicarea corespondenței lui Duiliu Zamfirescu am cîștigat un „om", iar literatura a inaugurat un gen printr-o operă de înaltă valoare estetică și etică»*.

Un al treilea moment al receptării corespondenței lui Duiliu Zamfirescu a fost în 1967 cînd apărea ediția noastră de *Scrisori inedite*, care scoteau la iveală mai mult decît colecția I. E. Torouțiu și ediția Bucuța chipul tînărului și al foarte tînărului scriitor, al omului (în relațiile sale de familie), prin publicarea unor loturi masive de epistole către Duiliu Ioanin (prieten încă din adolescență), Elena Miller-Verghi și Trandafir Djuvara. Se reiau în discuție acum toate fondurile epistolare cunoscute. Comentînd volumul de *Scrisori inedite*, Vladimir Streinu schița un portret complex al scriitorului: *«Și astfel putem vedea un Duiliu Zamfirescu, nu numai construit, artificios, sfidător, distant, rece și poate inuman, ci și primigen, spontan, sociabil, și fără îndoială afectuos, nu numai disociat de oameni, dar și solidar pînă la problematism moral cu familia, cu prietenii și mai ales cu destinul patriei lui și al omenirii»*.

Folosind-o ca principală sursă documentară în monografia sa din 1969, Mihai Gafița recunoaște și el valoarea critică și literară a corespondenței lui Duiliu Zamfirescu: *«...această corespondență însăși, considerată separat, echivalează cu o operă literară de sine stătătoare, cu caracter tot mai mult eseistic»*. Dar caracterul ei este plurivalent, căci introdusă în circulație, a devenit cu timpul o operă de referință atît pentru ceea ce am numit literatura epistolară, cît și pentru istoria ideilor estetice de la noi. Astăzi nu mai putem vorbi despre evoluția conceptelor de realism, roman, autentic, obiectiv, personal, ș.a., fără a ne raporta la observațiile presărate de autorul *Vieții la țară în* scrisorile sale. Acestea ne relevă, în același timp, cel mai închegat *jurnal* de creație din literatura noastră de pînă la primul război mondial. Să reamintim valoarea lor ca document psihologic și social și vom avea cele cîteva argumente care pledează pentru ideea de *operă* complexă a acestei corespondențe, în atitea privințe anticipatoare a romanului românesc interbelic.

Al. SANDULESCU

Vignetele:
Duca Miron

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

ANTON DUMITRIU

«Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul»

(I)

Nu aș dori să părăsesc momentul meu prezent ● Am tins spre studiul matematicilor în mod instinctiv ● În om se află un zeu — un daimonion care-l învață mereu ● P. P. Negulescu cultiva un fel de monahism laic, departe de lume și de plăgile ei ● Seminarul de geometrie analitică, condus de Dan Barbilian ● O posibilitate de a trece dincolo de bariera istorică și de informația scrisă în pietre ● Cîți credeți că ne-am luat licența în iunie 1929 ? ● Am predat și logică matematică și filosofia logicii.

I : Stimate domnule profesor, să presupunem că acea diabolică mașină a timpului, preconizată de spiritul incitant al lui Wells, ar lua naștere în zilele noastre. Supunîndu-ne probelor ei, în ce epocă fecundă din trecutul existenței dv. ați dori să ne reîntoarcem, printr-o simplă, mecanică, învîrtitură de buton ?

R : *Să presupunem că mă pretez la acest joc de* science fiction *și să admitem că intrăm în «tunelul timpului». Răspunsul meu la întrebarea dv. este imediat : nu aș dori să părăsesc momentul meu prezent. Există un complex psihic care face pe mulți oameni să regrete trecutul lor sau chiar trecutul istoric. De cîte ori nu ați auzit chiar dv. spunîndu-se : Oh ! dacă aș mai fi încă o dată copil ! Oh ! dacă aș mai fi în situația de «atunci», ce aș face cu mintea de acum ! Regretul acesta se datorează în general, după părerea mea, unei neputințe de a fi realizat un vis și de a crede totuși că ai fi putut realiza ceva pus în alte condiții. Aș numi acest complex, din punct de vedere psihanalitic, «complexul Golcondei». Cel descurajat își spune : ce aș fi putut face dacă aș fi trăit în țara bogățiilor fabuloase sau în timpul cînd înfloreau artele sub Laurențiu Magnificul, sau în vremea lui Ludovic al XIV-lea, cînd existau atîtea posibilități de realizare. Desigur, ambianța, atmosfera generală influențează realizarea individuală, mărturie istorică fiind marile epoci de înflorire ale culturii, secolul lui Pericle, secolul lui Augustus, secolul lui Carol cel Mare, sau al Regelui Soare. Dar omul care se construiește pe sine pas cu pas, minut cu minut, nu poate dori să se reîntoarcă la nici o perioadă din trecutul lui, fiindcă în trecut el era totdeauna mai puțin decît este în momentul întrebării. Cei care doresc acest lucru și-au sfîrșit deja viața. Omul încă viu intelectual crește tot timpul, ceilalți îmbătrînesc doar. La prezentul pe care-l trăiești s-a adăugat dimensiunii existenței tale întreaga ta experiență trăită și chiar experiența întregii umanități, dacă ai știut să o integrezi în propria ta conștiință. Dealtfel, acesta este sensul versului lui Eminescu :* «Tot ce a fost ori ce-o să fie în prezent le-avem pe toate». *Ce să cauți în trecut, cînd actualizîndu-l în prezentul conștiinței, ai extins conștiința ta la dimensiuni pe care nu le-a avut niciodată ?*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I : Există, se pare, în cultura românească, o accentuată tendință a rememorării, pe care, dealtfel, într-unul dintre cele mai semnificative eseuri ale sale, cuprins în *Memoriale*, Vasile Pârvan a definit-o drept o trăsătură specific națională. Cu alte cuvinte, orice drum înainte înseamnă, în același timp, și o definire a originilor, o stabilizare a punctului de plecare. În funcție tocmai de această definire a punctului de plecare, aș îndrăzni să vă întreb care au fost elementele esențiale ce au contribuit, în primii ani ai formației dv., la conturarea personalității umane și științifice, care sînteți astăzi ?

R : *Sînt de acord cu Pârvan. Rememorarea trecutului este o plenitudine a conștiinței prezente. Dealtfel, Platon a formulat o teorie a «reamintirii»* (anámnesis): *a ști este a-ți reaminti, fiindcă altădată — în starea de zeu — ai știut ce nu știi, sau ce ai uitat acum. Mă întreb ce ar însemna omul care ar putea actualiza și trăi în fiecare clipă tot ce a învățat, fie din cărți, fie din experiența vieții lui, de-a lungul timpului ?*

Dumneavoastră circumscrieți întrebarea, fixînd-o numai la primii ani ai formării mele intelectuale. Trebuie să vă spun că factorii care au determinat drumul meu intelectual au apărut tot timpul, și continuă să apară și acum, fiindcă omul se formează în mod continuu, bineînțeles, dacă se formează, și nu a încremenit în propria lui ignoranță. Așa cum îmi puneți dumneavoastră întrebarea, cu o determinare precisă, referitoare la «începuturi», pot să afirm că ceea ce a contribuit în cea mai mare măsură la formarea mea intelectuală au fost matematicile. *Fără matematici imaginația adolescentului care eram altădată nu ar fi avut nici un frîu; fără matematici nu aș fi înțeles complet secolul meu. Am tins spre studiul matematicilor în mod* instinctiv, *ca și spre cel al științelor în general, dar am considerat filosofia ca indispensabilă înțelegerii a însăși științei pe care o practicam. Te poți întreba atunci dacă științele ți-au făcut educația intelectuală, sau dacă ea nu era acolo, în determinările naturale ale minții tale, evoluția ta nefiind decît o explicitare a acestor virtualități existente larvar în fundațiile tale mentale ?*

I : Dacă ar trebui să vă mărturisiți, în formația dv., unul sau mai mulți magiștri, la cine v-ați opri și de ce ?

R : *Această chestiune se leagă în mod natural de precedenta. Ne apropiem de unii oameni și ne îndepărtăm de alții, acceptăm ca magiștri pe unii și-i respingem pe cei care nu ne convin. După ce criterii ? Evident, după criteriul nostru, indiscutabil subiectiv. Criteriul este construcția noastră sufletească, care acceptă sau nu alte structuri psihice sau mentale,după cum sînt sau nu omoloage cu ea. Grecii aveau un adagiu pe care-l găsim chiar la Homer : «Asemănătorul este înrudit cu asemănătorul». Și astfel, îmi apare ca foarte veridică o vorbă spusă de Heraclit, anume că «Natura omului este destinul lui». O traducere mai atentă a textului grecesc duce la redarea acestui aforism astfel : «locul zeului este în om». În om se află un zeu — un* daimonion, *care-l învață mereu. Așa l-a învățat pe Socrate, care mărturisește că auzea frecvent «vocea* daimonionului». *Pentru a spune aceste lucruri în termeni acceptabili de către mentalitatea actuală, vom traduce, în mod larg, aforismul lui Heraclit astfel :* Omul își este propriul lui maestru, el își hotărăște formația și destinul lui.

Dacă, totuși, unele întîlniri sînt hotărîtoare în viața unui om, aș putea spune că aceste contacte umane pot fi, în general, numai catalizatoare pentru explicitarea propriilor tale virtualități interioare. În acest sens, marii mei profesori, G. Țițeica, D. Pompeiu, T. Lalescu (la matematici) și C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, D. Gusti (la filosofie) au avut un rol pozitiv, ei însemnînd modele de savanți către care puteam să năzuim și noi, elevii lor. Pentru a fi foarte exact, trebuie să mărturisesc însă că asupra mea cea mai mare influență a avut-o P. P. Negulescu (în sensul explicat mai sus). Era un om modest, de o scrupulozitate științifică excesivă, la curent cu toate teoriile științifice și filosofice ale vremii și nu făcea — cel puțin în perioada în care eu m-am apropiat de el — decît să citească, să însemne și să scrie. Cultiva un fel de monahism laic, care-l ținea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

departe de lume și de plăgile ei. Regreta amarnic timpul pierdut cu activități în afara științei, la bătrînețe trebuind «să galopeze», cum îmi spunea el, pentru a-l recupera. Ne întîlnisem în mai multe puncte comune. Mai întîi și el făcuse doi ani de matematici, după care și-a descoperit adevărata lui vocație, filosofia. Nici el, nici eu, nu credeam că filosofia se poate face în cer, fără nici un contact cu științele și progresul lor uimitor din secolul nostru. Dar ne mai întîlnisem în convingerea, care era unul din principiile concepției lui: societatea nu se poate perfecționa decît prin prelucrarea individului uman și ridicarea lui pe o treaptă intelectuală superioară.

Pentru a-l caracteriza cu un cuvînt, voi spune că era de o seninătate pe care nu am mai întîlnit-o la nimeni. Sfaturile lui directe, uneori exprimate cu severitate, dar totdeauna cu delicatețe, m-au ajutat să-mi rectific drumul intelectual, care — și așa destul de abrupt — ar fi putut să fie teribil de întortochiat.

În general, marii profesori, de care generația mea a avut parte, au exercitat indiscutabil o influență asupra fiecăruia dintre noi, fără ca prin aceasta să spun ca ne-au făcut după chipul și asemănarea lor.

I: Care era climatul intelectual și, oarecum, ideologic al vieții universitare bucureștene, în anii în care v-ați făcut studiile superioare? Ce colegi, demni de menționat prin timp, ați avut?

R: *Climatul intelectual din epoca studiilor mele era excepțional. Contribuia, desigur, la formarea acestei efervescențe de idei în Universitatea din București și modul de predare a materiilor de către marii noștri profesori. Cursul de mecanică al lui Pompeiu era de fapt un curs de incitări de a gîndi și regîndi problemele tratate. Își presăra expunerea cu observații neașteptate, care puteau deveni ele însele probleme propriu-zise. Pot spune că unele din observațiile lui mă preocupă și astăzi. Țițeica nu repeta niciodată exact același curs; în fiecare an schimba expunerea lui, iar în ultimul an făcea totdeauna un curs nou. La filosofie recunosc, așa cum o recunoaște și Camil Petrescu în* Teze și antiteze, *cursurile ținute de Negulescu, de Motru sau de Gusti; se făceau după un program bine stabilit, cu mai puține surprize, dar dezbaterile seminariale erau destul de aprinse și urmărite cu multă atenție. Neglijat era pe atunci seminarul de geometrie analitică, condus de Dan Barbilian (Ion Barbu). Un singur student îl frecventa în mod constant, N. Teodorescu. Am aflat mult mai tîrziu motivele acestei excepții. Ne îndemnase și Țițeica să urmărim acest seminar (Barbilian era asistentul lui). Într-adevăr, exercițiile și problemele ce se propuneau erau foarte interesante, dar modul de expunere era imposibil de urmărit.*

Ca să se vadă importanța pe care o dădeau studenții cursurilor și profesorilor ce le țineau, voi spune că atunci cînd s-a anunțat că Octav Onicescu, proaspăt numit conferențiar la Facultatea de Științe, va ține un curs de «mecanică relativistă» cu ultimul an (era în toamna lui 1928), toți studenții au fost entuziasmați.

Dealtfel, atmosfera generală incita la schimburi de idei, și studenții de la alte Facultăți veneau să asculte marile personalități ale Facultății de Litere și Filosofie. Așa l-am audiat eu pe Nicolae Iorga, pe acest om care s-a născut un copil de geniu și a îmbătrînit tot ca un copil de geniu. M-a fermecat modul lui scînteietor de a gîndi și mai ales de a se exprima. Eram uimit că nu se pierdea niciodată în noianul de idei și cuvinte care alcătuiau fraza lui, dar tocmai cînd credeam că s-a rătăcit, deodată ieșea la liman într-un mod uimitor. L-am audiat în două sau trei lecții și pe Vasile Pârvan. Ideile lui erau profunde și profetice, dar modul lui de expunere mi s-a părut puțin teatral. Dacă felul lui profesoral de a-și ține prelegerile nu m-a atras, cărțile lui mi-au deschis perspectiva trecutului nostru spiritual și aș putea afirma că datorită lor mi-am întărit convingerea că există o posibilitate de a trece dincolo de bariera istorică și de informația scrisă în pietre: aceasta este viziunea filosofică sau poetică.

L-am audiat, de asemenea, pe Nae Ionescu, dar tot așa, numai vreo trei lecții, fiindcă, pentru a fi total sincer, modul lui de expunere m-a iritat. Îl interesa prea mult efectul asupra auditoriului, ceea ce îl făcea să sacrifice deseori, în acest scop, stringența și grija pentru logicitatea ideilor. Mai tîrziu mi-am dat seama însă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că inteligența sa vie și stilul său paradoxal, și mai ales noutatea oarecum a ideilor, atrăgeau totuși tineretul. Aceasta explică de ce cursurile și seminariile lui erau foarte frecventate. Amfiteatrul Titu Maiorescu era neîncăpător, cei care îl audiau erau înghesuiți chiar și pe lîngă catedră și pe culoare.

Se înscriau mulți studenți la Facultăți, dar absolveau mai puțini. Nici la Matematici și nici la Litere și Filosofie nu se dădeau examene de intrare și frecvența nu era obligatorie. Și, totuși, trierea era foarte severă, mai ales la Matematici (la Filosofie lucrurile mergeau mai ușor). Pentru a ilustra această afirmație, voi da un singur exemplu. Atunci cînd m-am înscris la Matematici, totalul celor înscriși era de vreo 350 studenți. Cîți credeți că ne-am luat licența în iunie 1929, adică exact după trei ani? Cîțiva numai, dacă nu mă înșeală memoria, vreo șapte-opt. Care era metoda de triere? Nu se poate vorbi de o «metodă». Trierea erau înșiși profesorii pe care îi aveam. Trebuia să știi carte. Cursurile erau numai indicative, ele trebuiau completate cu studiul unor tratate celebre. Studiam geometrie superioadă cu Țițeica, dar trebuia să fi citit și pe Goursat; urmăream lecțiile de mecanică ale lui Pompeiu, dar îl studiam pe Paul Appel; făceam cursuri de algebră cu Lalescu, dar le completam cu vastul tratat al lui Niewenglowski ș.a.m.d. Neavînd frecvență obligatorie și relativ puține ore de curs, aveam timp de studiu și noi și profesorii. Trebuie să spun că toți cei care au absolvit Facultatea de Științe, secția Matematici, în iunie 1929, au ajuns profesori universitari, mai curînd sau mai tîrziu.

Între colegii cu care am întreținut oarecare relații (nu mă refer în mod strict numai la colegii de an) erau: Miron Nicolescu, Gh. Mihoc, Gr. C. Moisil, N. Teodorescu, Virgil Bogdănescu, C. Drîmbă, Gh. Petrescu, N. Bădoiu, Ella Marcus, Arno Kahane ș.a. Numele acestora vorbesc singure, nu trebuie să adaug nimic.

La Filosofie s-au remarcat în timpul acela Al. Dima, Mihail Vâlsan, N.N. Matheescu, Mircea Manolescu ș.a. După părerea mea, cel mai bine se prezenta Al. Dima, dar el s-a îndreptat spre critica literară și istoria literaturii. N.N. Matheescu s-a ocupat de sociologie și a publicat numeroase studii în direcția aceasta, care ar merita să fie reconsiderate. Mircea Manolescu, deși și-a trecut doctoratul în sociologie, și-a îndreptat atenția spre studii de filosofia și logica dreptului.

Cea mai interesantă figură însă a colegilor de la Filosofie a fost Mihail Vâlsan. Acesta făcea și Literele și fusese descoperit ca poet de Mihail Dragomirescu, care-i publicase o serie de poezii remarcabile. În timpul acesta se ocupa intens de filosofie și ne frecventam cu asiduitate, discutînd nopți întregi. După aceea viața ne-a despărțit. El a fost numit consilier financiar la Paris, unde s-a și căsătorit și a rămas acolo încă dinainte de război. Încă din țară se apropiase de doctrina tradiționalistă a lui René Guénon, iar la Paris a devenit unul din cei mai apropiați colaboratori ai acestuia, și apoi, după dispariția lui, a preluat conducerea revistei Études Traditionnelles și a condus la editura Gallimard colecția «Tradition». Era un bun cunoscător al limbii arabe și a tradus în limba franceză opere din filosofia arabă, dintre care citez traducerea lui Mohidin ibn Arabi.

Am pomenit numai o parte din colegii mei, dar cu ce destine diferite! Poate ar trebui să spun cîteva cuvinte și despre unul din colegii mei de liceu, care mi-a fost și foarte apropiat în tinerețe. Este vorba de Oscar Lemnaru (Holzmann). Fusesem coleg cu el în primele clase de liceu, dar el nu a reușit să-și termine studiile, așa că a rămas un autodidact. Cred că ce l-a împiedicat să-și continue studiile oficiale a fost incapacitatea lui înnăscută de a se împăca cu matematicile, dar mai ales viața lui dezordonată de boem, pe care și-o începuse încă din copilărie, de la Brăila. Venit la București, în timpul anilor mei de studii universitare, a urmat, ca amator, cursurile de la Filosofie. Era o inteligență vie, plină de scăpărări spontane, îndrăgostit de jocul ideilor și al vorbelor. De aici s-a tras și înclinarea lui continuă de a face calambururi. Îl atrăgea filosofia și a și scris unele studii foarte interesante, dar pentru aceasta nu era suficient să ai un aparat intelectual bun, trebuia să mai știi și carte, ceea ce, fără muncă, este greu. Au rămas de la el un volum de nuvele fantastice și unele traduceri, dar mai ales a rămas amintirea pitorescului personalității sale.

M-ați întrebat și despre mișcarea intelectuală și ideologică din timpul acela. Trebuie să vă spun că Facultatea de Științe era dominată, ca și aceea de la Paris, unde se formaseră magistrii noștri, de gîndirea celebrului matematician și filosof Henri Poincaré. Desigur, nu era vorba de a admite ideile lui în mod dog-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

matic, dar concepțiile lui atît în ceea ce privește modul de a face matematici, cît și în ceea ce privește valoarea metodelor și cunoașterii științifice, provocaseră un viu interes pretutindeni și la noi. Pentru Poincaré, logica nu era suficientă pentru a explica creația adevărurilor matematice, și în general științifice. Factorul intuitiv trebuia să fie prezent întotdeauna, ca un contre-poid, care să aducă noul, pentru că logica nu este inventivă. Valoarea științei este, după el, relativă, și anume în funcție de simplicitatea și utilitatea enunțurilor ei. Acceptăm unele teorii nu pentru că sînt mai adevărate decît altele — de exemplu geometria lui Euclid față de geometriile neeuclidiene — ci fiindcă sînt mai comode. Toate aceste idei, paradoxale pentru vremea aceea, provocau printre noi studenții discuții interminabile, ele fiind departe de dogmatismul științific al secolului trecut. Problema nu era dacă ești sau nu ești «poincarist», ci cum l-ai înțeles pe Poincaré.

În acest timp, la Filosofie se distingeau două curente, unul cultivat de profesorii bătrîni, care erau «scientiști» în sensul cel mai bun al cuvîntului, avînd însă multe libertăți și înțelegeri față de alte poziții, ceea ce era spre onoarea lor; al doilea, mai nou, reprezentat în special de Nae Ionescu, despre a cărui personalitate am vorbit, și care credea mai puțin în valoarea științei și a rațiunii omenești, punînd accentul mai cu seamă pe trăirile interioare, din care cauză acest curent s-a numit «trăirism» (un fel de variantă românească a existențialismului). Acestea erau pozițiile pe vremea studenției mele. Ideologic ele au început să se definească puțin mai tîrziu, deși mișcările și revendicările studențești se făcuseră deja simțite, și anume se vor preciza după momentul 1933.

I: Cum ați ajuns asistentul lui P. P. Negulescu?

R: S-ar putea spune că întîmplarea a făcut să ajung asistentul lui P.P. Negulescu. Sau poate norocul? Eram profesor de matematici la liceul «Mihai Eminescu» din București și făcusem, pentru puțin timp, și o asistență la «Școala Politehnică», la profesorul Abason. Deși urmasem și Filosofia, niciodată nu m-am gîndit că ea ar putea deveni o meserie pentru mine. Îmi preparam doctoratul în matematici la Gh. Țițeica, dar mă apropiasem de Dan Barbilian, care era acum conferențiar și cu care izbutisem să întreținem relații zilnice, lucrînd sub îndrumarea lui teza mea, Caracterizarea suprafețelor prin suma unghiurilor a trei geodezice, dar drumul meu s-a întrerupt aici din motivele care urmează.

Îmi apăruse în acest timp, deja, prima mea carte de filosofie Valoarea metafizică a rațiunii (ed. „Cartea Românească", 1933) și colaboram la Revista de Filosofie a lui C. Rădulescu-Motru. Publicasem în această revistă un studiu (în anul 1936), intitulat Marea ignoranță, care atrăsese atenția lui P.P. Negulescu, după cum mi-au comunicat cei care îl frecventau. Vacanțele de vară le petreceam la Sinaia. Acolo se mai găseau, în vara de care este vorba (1936), Ionel Gherea (fiul lui C. Dobrogeanu Gherea), Constantin Noica (care își avea reședința chiar la Sinaia) și Sabba Ștefănescu, conferențiar la «Școala Politehnică» (astăzi academician), om de vastă cultură științifică. Formasem «un cerc» și discutam probleme de filosofia științei la nesfîrșit. C. Noicca tocmai își prepara doctoratul cu P.P. Negulescu. Trecînd pe la el, în legătură cu lucrarea lui, i-a povestit despre întrunirile și preocupările noastre, și atunci Negulescu ne-a invitat la vila lui din Sinaia, la un ceai. Ne-am prezentat, Noica, Gherea și cu mine, la ora stabilită și am fost primiți de profesor și soția lui. Au început imediat inevitabilele discuții filosofice, și cum în articolul pe care l-am pomenit, citasem pe un filosof din sec. al XV-lea, Nicolae Cusanus, de care Negulescu se ocupa în mod deosebit (în legătură cu lucrarea lui Filosofia Renașterii, pe care voia să o dezvolte), discuțiile s-au învîrtit în jurul acestei extraordinare figuri, pe care profesorul nostru avea să-l numească «un Ianus la filosofiei», fiindcă era îndreptat cu o față spre Evul Mediu și una spre Renaștere. Cusanus era autorul unei lucrări de excepție De docta ignorantia — „Despre ignoranța savantă". Pînă la un moment dat activitatea lui a privit spre Renaștere, spre viitorul larg al lumii noi care se năștea, și apoi, brusc, s-a întors în opera și în toată activitatea lui spre mentalitatea predominantă a Evului Mediu. Am spus toate acestea pentru a înțelege cele ce au urmat. La un moment dat, după ce am discutat o serie de amănunte, am tras concluzia, pe care i-am comunicat-o lui Negulescu, anume că în drumul spre Bi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zanț, unde se ducea la un conciliu bisericesc (era cardinal), trebuie să se fi întîlnit cu cineva care l-a determinat să-și schimbe poziția și care nu putea fi un om oarecare, Nicolae Cusanus fiind el însuși o mare personalitate. Negulescu s-a uitat fix la mine, fiind foarte interesat de această chestiune, și apoi mi-a spus: «Ai dreptate, d-le Dumitriu, așa trebuie să se fi petrecut lucrurile, pe aceeași corabie se găsea Georgios Gemistos Plethon». Plethon era un filosof grec neoplatonic, care venise în Italia, provocase la Florența o mare mișcare de idei, care avea să ducă la fondarea «Școlii neoplatonice din Florența» de către Marsiglio Ficino, cu ajutorul lui Laurențiu Magnificul. Au trecut de atunci 47 de ani și încă aud vorba șoptită a lui Negulescu, și sînt emoționat, ca și atunci, de vastele cunoștințe ale acestui om, pe care — în filosofie cel puțin — nu cred că le-a mai avut cineva la noi. Nu am știut atunci că pronunțînd aceste cuvinte, fostul meu profesor decidea destinul meu, adică cariera mea, și mă va lega indestructibil de filosofie. În toamnă m-a invitat la el, la București, și mi-a ținut un discurs mai lung, care în esență consta din următoarele idei: «D-le Dumitriu, matematicieni avem destui și foarte buni. Eu presupun că d-ta vei fi unul foarte bun. Ei și? Trebuie să te gîndești însă că logicieni nu avem. Nu se fac cursuri de logică nicăieri la noi în țară. Și astăzi logică fără matematică nu se poate face. Îți ofer o asistență la catedra mea, să faci cursuri de logică modernă cu toate problemele ce le implică ea». Într-adevăr; la București, Nae Ionescu renunțase la cursurile de logică și făcea cursuri de metafizică; la Iași, Ion Petrovici se dedicase istoriei filosofiei; la Cluj, Marin Ștefănescu ținea un curs intitulat «Logica lacrimei»...; de la Cernăuți nu se auzea nimic. Din cauza aceasta, la examenele de capacitate, candidații se prezentau lamentabil. Acest fapt l-a determinat pe Negulescu să se sesizeze. (Dealtfel, în același sens îmi vorbise și Ion Petrovici). Mi-am început, astfel, cursurile de logică nouă la «Facultatea de Litere și Filosofie», în care am predat și logică matematică și filosofia logicii, așa cum îmi indicase Negulescu, ținînd să fim la curent cu mișcarea de logică de pe glob. Aceste cursuri — primele cursuri propriu-zise de felul acesta din țara noastră — s-au concretizat în lucrarea Logica Nouă *(ed. „Adevărul", 1940). Unele dificultăți erau inerente planului nostru. Studenții de la „Litere și Filosofie" nu aveau o bază matematică, astfel că lecțiile mele trebuiau să fie foarte prudente și să introducă cu multă circumspecție noțiunile matematice necesare, în orice caz reducîndu-le la minimum. Această situație ne-a făcut, pe mine și pe Gr. C. Moisil, după mutarea lui la București, să ne gîndim la un curs de «Introducere în Filosofie», pe care să-l țin eu la «Facultatea de Științe», și un curs de «Matematici generale», pe care să-l țină el la «Facultatea de Litere și Filosofie». Proiectul nu s-a realizat niciodată.*

Acesta a fost începutul carierei mele de profesor de logică pe care aveam să o străbat treaptă cu treaptă pînă am devenit profesor titular al catedrei de logică a Universității din București.

În 1938 mi-am trecut doctoratul în filosofie, cu teza Bazele filosofice ale științei *(ed. «Societatea Română de Filosofie», 1938), președintele comisiei fiind C. Rădulescu-Motru și referent P. P. Negulescu. Comisia a onorat teza mea cu mențiunea «*summa cum laude*», deși dezbaterile în timpul examenului au fost destul de animate, ei nefiind în totul de acord cu poziția mea. Mă gîndesc cu adîncă melancolie și recunoștință la aceste mari figuri ale culturii noastre și mă întreb mereu dacă am știut să păstrez, cu adevărat, măsura obiectivității lor și grija lor permanentă pentru Universitatea românească și tineretul ei studios.*

[Continuare în numărul viitor]

(Interviu realizat de Ileana CORBEA)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I. L. CARAGIALE ŞI EDGAR ALLAN POE

(II)

Mircea ZACIU

4. Să urmărim, pentru a observa mai îndeaproape acest proces, modificările stilistice ale semnificantului în comedia lui Caragiale. Prima sa menţiune, sub forma «scrisoare», se găseşte în relatarea indirectă a scenei din casa lui Caţavencu făcută de Pristanda : *«Ia ascultaţi scrisoarea asta...»*, le propune gazda celor de faţă (I, 1). Comentariul poliţaiului : *«Şi scoate o scrisorică din portofel»*, e identic cu al lui Trahanache, cînd îi povesteşte aceluiaşi Tipătescu întrevederea cu «mişelul» : *«Şi-mi scoate o scrisorică»* (I, 4) ; dar aici urmează şi dubla particularizare alarmantă : *«A ta către nevastă-mea [...] scrisoare de amor în toată regula»* (subl. ne aparţin). Tot Trahanache, după numai cîteva replici, o numeşte însă *«imitaţie de scrisoare»*, iar în evocarea întîmplării, către Dandanache, versiunea mistificării devine o realitate reconstituită în toţi termenii : *«un mişel [...] s-apucă şi face o scrisorică de amor ca din partea lui Fănică, prefectul ... către Zoiţica, nevastă-mea, şi-i imitează slova băiatului, ...ştii, să juri, nu altceva... Inchipuieşte-ţi plastografie !»* (IV, 10). Pentru Zoe, Tipătescu, apoi pentru Cetăţean, ea e alternativ *«o scrisoare»* şi *«scrisoarea»* (adică scrisoarea *lor*, *acea* scrisoare anume, *obiectul infamant*). Totuşi, în prima confruntare cu Zoe, vrînd parcă să diminueze gravitatea accidentului (şi să minimalizeze importanţa conţinutului) Tipătescu foloseşte sinonimul : *«Cînd ai pierdut biletul, Zoe ?»* (I, 5). În schimb, pentru Caţavencu, în invitaţia trimisă lui Trahanache *«în interesul onoarii... de cătăţean şi de tată de familie»*, scrisoarea interceptată devine *«un document de cea mai mare importanţă» (I, 4)*. Acelaşi sinonim agravant, în rîndurile către Zoe, cu adăugirea unui detaliu pentru identificare : *«la redacţia noastră se află un document iscălit de amabilul nostru prefect şi adresat d-voastre»* (I, 5). Jocul sinonimic implică, prin urmare, cel puţin trei termeni : *scrisorică* — o scrisoare/*scrisoarea* — un *document*, fiecare cu valoare aluzivă. Forma diminutivată exprimă un subtext astuţios-insinuant : *scrisorica* nu poate fi decît una de amor, şi desigur compromiţătoare ; forma articulată *(scrisoarea)* trimite, tot prin aluzie, la obiectul determinat, aflat în cauză ; iar substitutul *document* îi conferă o conotaţie hiperbolică, printr-un nou subtext ; orice document instruieşte despre ceva, informează, conţine o serie de date şi, prin aceasta, interesează un cerc mai larg, capătă un caracter *public*. Cît timp rămîne «o scrisorică» mesajul îşi circumscrie secretul în cadrele unui grup oricum complice la relaţiile revelate de text ; trecerea sa în statutul de *document* periclitează prin notorietatea mult lărgită atît pe autorul-receptorul *scrisoricii*, dar şi întregul grup pe care cei doi îl reprezintă. Jocul lingvistic acoperă în fapt efortul unora de a împiedica trecerea semnificantului de la un statut la celălalt, iar al lui Caţavencu dimpotrivă, de a-l ridica la noul statut. În această concurenţă intervine însă şi o a treia variantă, propusă de Trahanache, scrisoarea nu e nici «scrisorică», nici «document», ci *«o imitaţie de scrisoare»* adică un document degradat prin falsificare, o *plastografie*. Ambiguitatea primeşte aci o valenţă nouă : *scrisoarea* (plastografiată) e asimilată altui «document» : *poliţa* (falsificată) emisă de Caţavencu, termen simetric, menit să suprime eficienţa acţiunii adversarului. *Scrisoarea* îşi pierde sensul de obiect material, devenind un sinonim pentru grafie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(= scriere, în limbajul vremii «scrisoare»). Caţavencu e un imitator al grafiei (scrisului, «scrisorii») altora, el a plastografiat o poliţă şi poate fi acuzat cu acelaşi argument că a imitat şi *scrisoarea* lui Tipătescu, inventînd deci şi *«documentul»*.

Astfel, *scrisoarea* e simbolul echivoc al unei *realităţi* (pentru Zoe, Tipătescu, care ştiu că ea există); al unei *simili-realităţi* («documentul» cu care ameninţă public Caţavencu); şi al unei *pseudo-realităţi* (un simplu fals, o plastografie, în versiunea acreditată de Trahanache). În economia dramatică ea e totodată un pretext (existent înaintatea declanşării evenimentelor scenice), un infra-text (acţionînd tot timpul dedesubtul peripeţiei) şi un supra-text (ca simbol ce trece peste accepţiunile particulare acordate rînd pe rînd). Această ultimă valoare conferă de fapt *scrisorii* o funcţie coalescentă. Să distingem, pentru aceasta, faptul că în comedia lui Caragiale există *două* scrisori, simetrice: a lui Tipătescu către Zoe şi a *«becherului»*, primită de la nevasta *«unei persoane însemnate»*. În schimbul de replici Dandanache — Zoe — Tipătescu (IV, 3), noua *scrisoare* e iarăşi, alternativ, «scrisorica», «scrisorică de amor» (Dandanache), «scrisoarea» (Tipătescu, Zoe) şi «arama... politică» (= *document*, în metafora folosită de Zoe). Repetiţia situaţiei prime, în relatarea candidatului de la Centru (redusă de unii comentatori la simplu procedeu vodevilesc) ne apare însă ca o adevărată «mise en abyme» sau, cu un termen mai elastic (şi mai recent), drept o istorisire «speculară», cu referinţă la virtualitatea primei situaţii, văzută ca într-o oglindă măritoare[30]. Dar semnificaţia episodului narat de Dandanache depăşeşte simplul procedeu comic şi prin simetria, de astă dată de semn contrar, a soluţiei finale: a doua scrisoare îşi nimereşte ţinta, ea continuă să fie eficientă, *«pusă la păstrare... la loc sigur»*, pentru a servi *«ş-altădată... la un caz»*, întreţinînd aşadar tensiunea/şansa celor doi factori implicaţi. Repetiţia e «corectată» aici printr-un spor de precauţie-viclenie, iar dacă anecdota conţine doar o specularitate respectivă pentru Zoe—Tipătescu (acum salvaţi, realizînd doar ce ar fi putut păţi în ocurenţă), raportată la Caţavencu ea implică o «morală» freudiană: Dandanache devine o proiecţie a unui supra-eu al lui Caţavencu, care se identifică în discursul Celuilalt[31]. Scrisoarea primă are o traiectorie circulară; scrisoarea (lui Dandanache), una în sens unic: numai astfel îşi poate ea atinge ţinta şi nu se mai «întoarce».

La Poe, Ministrul «întoarce» scrisoarea Reginei, *«în felul cum întorci o haină»* (Lacan): restituire simbolică şi mod de a disimula (tăinui) obiectul căutat; *întoarsă*, scrisoarea poartă acum adresa şi pecetea Ministrului, simulacru al luării în posesie. Caţavencu o «întoarce» în momentul cînd vrea s-o facă publică, transformînd-o în «document»; dar ea se *întoarce* împotriva lui, întîi prin insinuarea plastografiei, a doua oară prin intervenţia Cetăţeanului. Înainte de a se întoarce (returna) cu adevărat la destinatară, *scrisoarea* e în comedia lui Caragiale un text *întors* (pe dos).,

Dar o lectură atentă descoperă în cuprinsul piesei mai multe scrisori. Paralel cu *Scrisoarea* (semnificantul, şi pentru a-l distinge să-l notăm cu majusculă), şi scrisoarea 2 (a Becherului, acum a lui Dandanache), cîteva mesaje se află încorporate: «scrisoarea» lui Trahanache junior *«de la facultate»*, către părintele său (I, 3); un *«răvăşel»* (al lui Caţavencu către Trahanache, I, 4); *«o scrisoare»* a aceluiaşi către Zoe (I, 5); o foaie volantă *«ce se împarte... prin tîrg»*, spune Brînzovenescu (I, 6), aviz către public *(«E tipărit, stimabile!»)* semnat de *«Comitetul grupului independent»* (desigur, tot opera lui Caţavencu); o *«depeşă»* compusă de Farfuridi şi trimisă *«anonimă»* la Bucureşti, denunţînd «trădarea» prefectului (II, 2); «scrisoarea» publică citită în ziar de Zoe (II, 5) prin care se promite în numărul de a doua zi reproducerea unei *«interesante scrisori sentimentale...»*; «scrisoarea» lui Trahanache către Tipătescu, lăsată *«la vedere, pe masă»* (II, 11); *depeşa «fe-fe urgentă»*, adusă de Pristanda şi citită de Tipătescu (II, 14), anunţînd

---

[30] Françoise Létoublon, *Le Miroir et la Boucle*, în *Poétique*, nr. 53, febr. 1983, p. 18—36. Autoarea propune înlocuirea termenului inspirat de Gide («mise en abyme»), cu acela de «récit (ou oeuvre) spéculaire» care, potrivit unui criteriu (între altele posibile), temporal, e, fie «prospectiv», fie «retrospectiv» în economia unui text.

[31] «L'inconscient c'est le discours de l'Autre» spune Lacan, interpretînd relaţia dintre personajele din povestirea lui Edgar Poe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

candidatura impusă a lui Dandanache. În fine, bucla se încheie cu istoria specular a *scrisorii* (2) Becherului. Întreaga acțiune se desfășoară de fapt între două paradigme epistolare. Aflate la cele două capete ale operei, ele avertizează/reflectă răsturnat «morala» fabulei : la un cap, apoftegma junelui Trahanache, care *«tînăr, tînăr, dar copt, serios băiat ! zice : „Tatițo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are !"»* (I, 3) ; la celălalt capăt, istorioara cu învățăminte a lui Dandanache. Inserția lor în construcția comediei le investește cu o funcție specular, prima — prospectivă, a doua retrospectivă.

Toate scrisorile, bilețelele, răvașele, depeșele (minus «scrisorica» Becherului) sînt citate *in extenso*, formînd în corpul operei o rețea de grefe textuale. Textul în text și prefacerea materialului extra-literar în literatură e un procedeu caragialean frecvent[32], utilizat cu finalități (și rezultate) din cele mai diverse : *Tempora* reconstituie biografia lui Coriolan Drăgănescu din pasaje citate după *Amicul poporului ;* în *1 Aprilie* totul e redat indirect. din scrisori, telegrame, informații de presă, avize oficiale ; *O zi solemnă* reproduce schimbul de mesaje dintre primarul Mizilului și *«indescifrabilul»* său omolog din Breslau ; în *Dascăl prost*, naratorul e introdus în arhiva epistolară a unui amic ; în *Lanțul slăbiciunilor*, accidentele epice sînt provocate de «scrisorica» primită de autor de la *«grațioasa prietenă Mari Popescu» ; Telegrame* e o «epopee» provincială țesută exclusiv din traiectele buimace ale unor depeșe ; la fel, în *Urgent ; Antologie* e o selecție tipologică de scrisori anonime etc. etc. Acest aspect alopatic al textului (epic, dramatic) caragialean[33] ține de o «écriture brouillée[34]», prelungire a unui gen «carnavalesc», mozaic de citații, acumulare de semne eterogene, dar normal «dispersate». La originea sa, avem de-a face cu o parodiere a paginei savante cu abuz de citate și excerpte din autori de referință, o subminare a «autorității» și o devalorizare a semnului, prin exces. Textul primitiv e «umplut», saturat de elemente eterogene, adevărată «tocătură» («farce», «farcissure»), de unde și originea termenului de *farsă*, cu valoare de parodie. Tehnica lui Caragiale, preluînd sensul originar al genului, folosind pe scară largă farcisura (sau «fatrasia», adunătură de «fleacuri») o face cu un vizibil caracter ludic. Jocul vizează o corupție a simbolului ; inflația de «fleacuri» — o alterare a «autorității» (citatului). Între numeroasele componente ale colajului : tăieturi de presă, «carnete moderne», avize oficiale, procese-verbale, *«circulare»*, fragmente de discursuri sau de *«prelegeri populare»* etc., *scrisoarea* semnifică și ea tirania unei pseudo-autorități.

5. Căci intertextualitatea reconstituie și evocă o umanitate ; o lume ce descoperise relativ recent scris-cititul, îmbătată de realitatea literalității, și trăind sub presiunea autorității ei. Opera lui Caragiale surprinde această explozie de comunicare inedită : articole fulminante, știri senzaționale rapid difuzate, fapte diverse relatate în detaliile lor cele mai crîncene, literatură terifiantă în foileton, discursuri delirante, schimburi febrile de mesaje epistolare pentru orice tip de relație ș.a.m.d. Toate personajele sînt cuprinse de o adevărată furie a lecturii și scrierii, trimit neîncetat scrisori și primesc răspunsuri, își citesc reciproc corespondența, o folosesc pentru a atinge scopuri ingenue sau infame, încearcă voluptatea celor mai baroce stiluri epistolare, făurind și din mecanica eliptică a telegrafului o sursă de inepuizabile semnale psihologice. Textul scris exercită o atracție magnetică, vecină cu magia. Performanța o realizează triada text-lectură-comentariu din celebra scenă liminară în *O noapte furtunoasă*.

O scrisoare pierdută nu face excepție : anunțul din *Răcnetul Carpaților* răvășește mințile ; Farfuridi e convins că depeșa «anonimă» poate anihila malversațiunile politice locale ; o altă depeșă, de la Centru, răstoarnă calculele machiavelice ; «scrisorica» Becherului modifică brusc cariera obturată a lui Dandanache ; să adăugăm *polița, buletinul de vot, mandatul* (deputației), care și ele sînt

[32] Vezi în acest sens și Al. Călinescu, *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, București, Ed. Albatros, 1976, passim.

[33] Semnalînd același procedeu, Maria Vodă Căpușan, în *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982, propune pentru structura rezultată termenul, discutabil, de «text impur» (p. 50 ș. u.).

[34] Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 367.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«înscrisuri» și joacă un rol în economia comediei. Personajele sînt prizonierii acestor texte, manipulați de ele. Noile coduri de comunicare interumană sînt adoptate cu mefiența și fascinația specifice societăților tinere. Grupurile sociale ajunse la puterea economică-politică n-au apucat în «pripirea» lor (cum arăta G. Călinescu) să-și apropieze și o cultură adecvată. Dincolo de stricta localizare și situare istorică, lumea lui Caragiale conține și o caracteristică de generalitate, fiindcă *«în virtutea inegalității eterne dintre indivizi și clase, vor fi totdeauna indivizi care să folosească paiațerește formele clasei în care au intrat de curînd»*[35] Față de formele raporturilor patriarhale, cu «învoielile» lor, noua societate copiază cu frenezie formele unor relații scrise, expresie și a credinței burgheziei în trăinicia (veșnicia) dominației ei. Din acest punct de vedere, opera caragialeană, cu tipologia ei prin excelență mimetică, surprinde procesul unei aculturații, în cadrul căruia se produce inserția în istorie a noilor exponenți ai regimului. Comportamentul «comic» este în același timp manifestarea unui infantilist (social, psihologic) în perceptarea «formelor», după mecanismul dezvăluit de Lévi-Strauss în «gîndirea sălbatecă», fiindcă aceasta *«nu neagă devenirea istorică, ci o admite ca o formă fără conținut»*.

«Junimismul» lui Caragiale — rellerea sa la denunțarea maloresciană a «formelor fără fond» — întîlnește astfel cele mai moderne confirmări. S-ar putea glosa, firește, în direcția unei asemenea interpretări, pentru a descoperi (și prin ea) de ce lumea lui Caragiale — urmărită «neîndurător» — ne apare nu doar comică, dar și crudă, uneori feroce, oricum *«sălbatecă și tristă»*[36]. Dar peste portanța sociologică a operei, dincolo de circumscrierea într-un context istoric anume, punerea în relație cu *povestirea* lui Edgar Poe ne poate orienta și spre altă deslușire.

Să examinăm în acest scop mișcarea «mecanică» din interiorul piesei.

Dar, mai întîi, o scurtă paranteză filologică. În *«Seminarul»* său, Jacques Lacan propune o altă nuanță în tălmăcirea titlului original : *The purloined Letter* n-ar fi, crede el, redat cu extremă fidelitate prin baudelaireana *Lettre volée*[37]. *To purloin*, de origine franco-engleză, ar fi un cuvînt compus din prefixul *pur* (ca în *purpose* = propos = propunere) și arhaicul franțuzesc *loing* (loigner, longé) ; cuvîntul rezultat ar fi atunci echivalentul îndepărtatului etimon latin *prolongare*. Înainte de a însemna «a fura», *purloin* implica sensul unei «prelungiri», al unui «ocol». *The purloined Letter* s-ar putea să însemne nu pur și simplu «scrisoarea furată», ci scrisoarea cu traseul prelungit, scrisoare *deturnată»*[38]. Acceptînd ipoteza avansată pentru Poe, scrisoarea caragialeană este și ea nu doar «pierdută», dar și rătăcită, tăinuită, cu un traseu pre-lungit. Ea face — mai mult decît în cazul celei poești — un adevărat *ocol* pînă a se întoarce la punctul de pornire : Zoe — Cetățean — Cațavencu — Cetățean — Zoe. Deturnarea nu exclude însă nici complicația furtului (la Caragiale), nici pe aceea a «pierderii» (la Poe) : scrisoarea *pierdută* de Zoe, e *furată* și *deturnată* de Cațavencu, apoi deturnată și *returnată* de Cetățean ; Regina «pierde» scrisoarea ei (în momentul cînd e obligată s-o abandoneze pentru a nu fi surprinsă de Rege), Ministrul o fură/deturnează, Dupin o fură/restituie. Încît schema celor două strategii combinatorii e aproape identică. Scrisoarea e : la Poe : *«pierdută» — furată (deturnată) — furată — restituită ;* la Caragiale : *pierdută — furată /deturnată — pierdută /deturnată —*

---

[35] G. Călinescu, *Istoria...* (ed. 1941), p. 445.

[36] I. M. Sadoveanu, *Insemnări pe marginea teatrului lui Caragiale*, în *Gândirea*, VII, 1927, nr. 5, p. 198.

[37] Versiunea germană consacră și ea forma *Der entwendete Brief*, unde *entwenden* = a fura *(Edgar Allan Poe's Erzählungen wunderbarer unheimlicher Begebenheiten*, Halle, Verlag von Otto Hendel, [1896] ; Caragiale putea să consulte și această versiune).

[38] J. Lacan, *Op. cit.*, p. 39—40. Toate dicționarele dau însă pentru «purloin» doar sensul prim (= a fura, sustrage, șterpeli), avînd și o nuanță (arhaică) de discurs înalt, vorbire pretențioasă : a tăinui (obiectul sustras) ; această notă din urmă se potrivește poate cel mai bine situației din Poe, prin polisemie : O scrisoare *tăinuită*. Ne amintim că nu cunoaștem conținutul ei și că însăși identitatea celui ce-o scrisese Reginei e dedusă din sigiliul ducelui de S. Ea se află, așadar, «sub pecetea tainei». Sugestia poescă trece — o știm — de la I. L. Caragiale la Mateiu I. Caragiale, în opera căruia scrisorile joacă, de asemenea, un rol (tainic).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

restituită, cu o deosebire, în momentul al treilea al ecuației (cînd Cațavencu «pierde» la rîndu-i *Scrisoarea*, Cetățeanul, care o găsește a doua oară deturnîndu-i traiectoria decisă de Cațavencu; accidentul nu-și are un corespondent în povestirea lui Poe.)

Proiectînd pe această schemă personajele prin mîna cărora trece Scrisoarea, avem: *Edgar Poe:* Regina — Ministrul — Dupin — Regina; *Caragiale:* Zoe — Cetățeanul — Cațavencu — Cetățeanul — Zoe, de unde rezultă, de o parte, ocolul circular al Scrisorii (observat de comentatorii pomeniți), dar și identificarea poziției Cetățeanului cu aceea a lui Dupin, deocamdată la nivelul funcției sale actanțiale.

Această *repetiție* în planul general al construcției, de la anecdotica Scrisorii la nivelul simbolic — spectacular al istoriei lui Dandanache se regăsește și în textul poesc, acolo redus — potrivit analizei lacaniene — la două momente simetrice. Iar în ambele opere acționează în profunzime acel *«automatism al repetiției»* numit de Freud *Wiederholungszwang*, ca un act inconștient tinzînd să reproducă o conduită infantilă.

Am subliniat anterior modul cum *Scrisoarea* trece din mînă în mînă, pierdută succesiv și regăsită, deturnată și iarăși furată, pentru a reveni la loc[39]. Dar și celelalte grefe textuale sînt supuse aceleiași mecanici a recurenței: două scrisori cvasi-identice trimise de Cațavencu lui Trahanache și Zoei; depeșele analoge; două anunțuri de presă; poliță (falsă) și mandatul (ipotetic) etc. Intertextualitatea trădează aici și o intersubiectivitate: toate personajele terorizate de circulația autonomă, imposibil de stăpînit a *Scrisorii/scrisorilor/înscrisurilor* tind să le prindă înțelesul, să le sur-prindă finalitatea, să le suprime sau, dimpotrivă, să le stîrnească acțiunea malefică. Dincolo de jocul evident comic, Caragiale descoperă ceea ce Freud avea să numească trăsătura «demoniacă» a automatismului repetiției, atunci cînd manifestările sale vin în contradicție cu «principiul plăcerii»[40].

Dincolo de schema compozițională, putem acum deduce și zona de interferență dintre viziunea caragialeană și aceea a scriitorului american. Ea ține de acel *«inexplicabil sau inexplicat»*[41] pe care Caragiale îl interoghează nu numai în scrierile lui «misterioase»: *Hanul lui Mânjoală*, *La conac*, *Inspecțiune*, *Două loturi* ș.a. Prin întreaga sa creație se insinuează o centură de «umbră», a unei supra-realități[42]. Sub straturile *«satirei lucide»* — observa încă Lucian Blaga — se ascunde *«viață organică»*, *«magie»*, *«aventură supra-real crescută din poveste»*, pe care ostentația primului nivel *«ne face prea adesea să le trecem cu vederea»*[43]. Vorbind despre un Caragiale «dual», Silvian Iosifescu o face în același sens, iar Mircea Tomuș subliniază *«echivocul fragil, ameițitor al ambiguității»*[44], prezent și în *O scrisoare pierdută*. Natura unui *«fantastic al insolitului»* este sugerată însă cel mai exact de I. Constantinescu[45], prin analogie cu o modalitate artistică proprie artei extrem-orientale, unde «fantastice» sînt nu evenimentele, obiectele etc., dar și *raporturile* dintre ele. La Edgar Poe, în povestirea amintită, aceste raporturi sînt strict determinate de o rigoare logică crezută «imbatabilă» de către Ministru (în episodul prim) și de o inteligență rațională, superioară celei dintîi, a unui Dupin capabil să anuleze (demonteze) logica Celuilalt. La Caragiale lucrurile nu sînt guvernate de logică: logic ar fi fost ca planul lui Cațavencu — perfect

---

[39] Ceea ce Valeriu Cristea denumește «tema urmăririi» (*Op. cit.*, p. 83 și următoarele).

[40] «Les manifestations de la tendance à la répétition, telles que nous les avons observées au cours des premières activités de la vie infantile [...] présentent au plus haut degré au caractère instinctif et, lorsqu'elles sont en opposition avec le principe du plaisir, un caractère démoniaque». (S. Freud, *Au delà du principe du plaisir*, în *Essais de Psychanalyse*, Paris, Ed. Payot, 1927, p. 46).

[41] M. Petroveanu, *Prefață* la *Hanul lui Mânjoală*, București, Ed. Minerva, 1973, p. V-IX.

[42] M. Ungheanu o numește «un cîmp al nimănui în care fantasticul pur se întîlnește cu psihologicul pur». (*Indecizitile prozei fantastice românești*, în *Arhipelag de semne*, Ed. Cartea românească, 1975, p. 274).

[43] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. II-a, București, Tip. „Bucovina", (1937), p. 227.

[44] Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, București, Ed. Minerva, 1977, p. 226.

[45] I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Ed. Minerva, 1974, p. 239.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

construit — să izbutească. Dar pe autorul român îl interesează nu deducția, reangajarea în ordinea rațiunii a unor serii tulburate, ci tocmai *ruptura* ilogică, intervenția iraționalului. Că în *Două loturi*, el e fascinat și în *O scrisoare pierdută* de accidentul absurd care perturbă o înlănțuire «normală». Intervenție dublă — în cazul comediei — prin apariția Cetățeanului și mai apoi a lui Dandanache. Dacă acesta din urmă rămîne pentru G. Călinescu doar *«un simbol al necesităților electorale»*, cel dintîi fusese dintotdeauna înțeles exclusiv prin unghiul sociologicului : el e pentru Gherea *«o simbolizare a majorității alegătorilor»*, reprezentînd *«masa anonimă»* [46], interpretare de lungă carieră, preluată și de Tudor Vianu *(«omul anonim din marea mulțime nesocotită»)*[47] și ajunsă truismul de manual din zilele noastre. Dacă sociologicește lucrurile pot fi văzute așa, ele nu se limitează numai la un criteriu unic de judecată. În planul unei noi lecturi a operei, propusă fugitiv de Edgar Papu, cu trei nivele astfel delimitate : *literal, simbolic și sugerat*, Cetățeanul devine un *«exponent al sensului simbolic»*, iar Dandanache — deținătorul celui *«sugerat»* [48]. Mărturii contemporane vorbesc despre preocuparea intensă a lui Caragiale pentru problema destinului, a hazardului, norocului/ghinionului în viața sa de toate zilele și, de aici, în spațiul ficțiunii. Mitul «norocului» apare, manifest sau subtextual, și în *O scrisoare pierdută*, în mai multe rînduri : cu puțin «noroc», Pristanda putea să dea de urma scrisorii ; Cațavencu nu-și pierdea pălăria în învălmășeală, Becherul nu-și uita pardesiul cu «scrisorica» etc. etc. Dar în vreme ce Dandanache e urmărit de noroc *(«Am avut noroc, mare noroc am avut»*, IV, 3), Cațavencu e prigonit de neșansă : *«A ! ești un om pierdut !... pierdut !»*, îi strigă Zoe (IV, 7) ; *«Începe să te părăsească norocul și să mai treacă și-n partea noastră...»* Ultima lui scăpare mai e în reapariția Scrisorii blestemate, *«pentru că poate să mai ai noroc s-o găsesc»* (subl. ns.) precizează tot Zoe. Scrisoarea nu e așadar un simbol al «puterii», cît al «norocului» prin care poți (a)tenta la putere. A o pierde, înseamnă rînd pe rînd pentru Zoe, Tipătescu, apoi pentru Cațavencu, a fi părăsit de noroc ; a o ceda de bună-voie, e o eroare a liberului-arbitru, fatală : *«Nenorocitule ! ți-ai aruncat norocul în gîrlă»*, îi spune Cațavencu Cetățeanului, cînd acela *«l-o dă Zoii»* (IV, 8). Jocul de-a v-ați ascunselea al «norocului» exprimă în aparență sa incoerență metafizică ceea ce se numește vulgar «ironia sorții» : fecunditatea erorii, contradicție providențială, coincidențe bizare ale destinului, cum explică Jankélévitch [49]. Mecanismul va fi denunțat mult mai precis în *Două loturi*, dar el se află de pe acum *in nuce* și în *O scrisoare pierdută* : în fond, *loturile* învers cîștigătoare nu sînt *analogul scrisorilor* din piesă (a Zoei, a Becherului) învers cîștigătoare și ele ? Numai că aici norocul (hazardul) la înfățișarea fizică a unui *«împărțitor... la poștie»*. Agent echivoc al unei supra-realități echivoce, Cetățeanul *«împarte»* norocul și împacă în cele din urmă vrajba. De aceea iese el din intersubiectivitatea celorlalte personaje, figurînd, față de mișcarea în cerc a tuturor, semnul unui contrast, al *«liniei drepte»* după expresia lui Valeriu Cristea : *«Cu toate că profund implicat în intriga piesei, el rămîne parcă în afara ei, opac la sensul întîmplărilor din jur, urmîndu-și neabătut drumul său, întrucîtva misterios, care duce nu se știe unde»* [50]. Cu o singură rezervă : sarcina de «mister» a personajului nu-l situează «în afara» intrigii cît deasupra ei. Dacă în textul poesc Dupin («raisonneurul») exprimă principiul suveran al Rațiunii capabilă să dezlege logic «enigma», viziunea lui Caragiale, obsedată de transcendență, include și un mesager ironic al acesteia, dirijînd discret destinele. Ironia — care «face lumină» (Jankélévitch) — atrage după sine și sentimentul deriziunii, cu corolarul său de tristețe secventă descărcării comice. Cînd Titu Maiorescu, comentînd cel dintîi comedia (în 1885), sublinia că dincolo de *«partea ei comică [...] ușor se poate întrevedea prin această realitate elementul ei adînc și serios, care este nedespărțit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul*

[46] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, ed. III-a, București, (1927), p. 344.

[47] Tudor Vianu, în *Istoria literaturii române moderne*, I, București, Ed. Casa școalelor, 1944, p. 300 (în colab. cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu).

[48] Edgar Papu, *Op. cit.*, p. 140.

[49] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Librairie Félix Alcan 1936, p. 125.

[50] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oricărei comedii se ascunde o tragedie[51]; sau cînd, puțin mai tîrziu, Gherea observa la rîndul său că «*după un rîs homeric, ea* (piesa, n.n.) *ne provoacă alte sentimente, cari numai a rîs nu seamănă*», fondul generînd «*întristare adîncă*»; iar Pompiliu Eliade puncta și el, succint: *Puis, sa comédie est bien triste, au fond*», direcția concluziei nu era (doar) sociologică. *O scrisoare pierdută* — asemenea *Srisorii furate* — e și expresia unei conștiințe neliniștite, obsedată de imponderabilele existenței omenești în general. De aici, între altele, rezistența capodoperei căreia de atîtea ori i s-a prezis (și nu de spirite mediocre) perimarea. Oricum, prin intruziunea neașteptată a unui accent «misterios», ea întîlnește *necunoscutul* peste care se apleacă înfiorat Edgar Poe.

LEONID ANDREEV ȘI SIMBOLISMUL

Ana-Maria BREZULEANU

De regulă, marile personalități creatoare se sustrag, uneori programatic, afilierii la una sau alta din orientările artistice, existente în epoca respectivă. Ele își fundamentează prin opera lor un loc aparte, chiar dacă apar și se dezvoltă în cadrul unei mișcări culturale delimitate.

Este și cazul lui Leonid Andreev, care debutează încurajat și ajutat efectiv de Maxim Gorki în cadrul asociației «Znanie», asociație cu un vădit program realist, dar într-o epocă de acerbă polemică literară între «tradiționaliști» și «moderniști». Încă de la început povestirile sale conțin elemente noi, moderniste, fapt care atrage atenția mai tuturor simboliștilor: Aleksandr Blok, Andrei Belîi, Dmitri Merejkovski, Valeri Briusov, Zinaida Hippius, Kikolai Minski etc. Comentariile însă au o notă accentuată de subiectivism, întrucît mai toți selectează din scrierile lui Andreev componentele care le convin.

«Simboliștii» au fost captivați de preocuparea scriitorului de a dezvălui în alegorii și simboluri constantele condiției umane, într-o perspectivă atemporală și aspațială, de a prezenta contradicțiile vremii în scheme abstracte; au fost atrași de limbajul fascinant, care împrumuta formulări biblice, de paradoxurile și reinterpretarea miturilor, dar nu-i puteau ierta nici democratismul convingerilor, exprimat în atîtea rînduri, nici descifrarea destul de facilă a simbolurilor (pe care ei le doreau «intraductibile»), nici privirea mereu întoarsă spre «pămîntul» cu problemele sale, nici ateismul patetic, care contravenea flagrant misticismului și soluțiilor religioase.

Pentru «realiștii» de la «Znanie» în schimb, Andreev era un scriitor rebel și greu de strunit; oscilațiile sale politice îi derutau. În planul creației artistice, «realiștii» îi reproșau încercarea de sinteză prin abstractizare, pesimismul «cosmic» și lipsa de persepectivă, deformarea realității pînă la caricatură și grimasă. Revendicat și negat în aceeași măsură, cînd de un grup, cînd de celălalt, Andreev însuși realizează poziția lui instabilă în viața literară și se întreabă cu tristețe, într-o scrisoare către Gorki din 1912: «Cine sînt eu? Pentru distinșii decadenți — un realist demn de dispreț, pentru realiștii tradiționaliști — un simbolist suspect»[1].

Artist chinuit de căutarea permanentă a unor formule înnoitoare, dar și deosebit de sensibil la ecourile criticii — a cules cu grijă și amărăciune mai ales în ultima perioadă toate articolele și însemnările critice despre el și creația lui — Andreev ajunge să considere afilierea la un curent sau altul o îngrădire a personalității creatoare. Refuzul său de a fi tratat ca membru al vreunui grup literar este exprimat în ultimii ani de viață în termeni severi și categorici: «[...] se întîmplă adesea ca forma să devină o dogmă, singura potecă spre rai. Și cînd simbolismul îmi cere ca pînă și nasul să mi-l suflu în modalități moderniste, eu îl trimit la dracu; și cînd realismul îmi cere să-mi alcătuiesc pînă

[1] *Gorki și Leonid Andreev*, în «Literaturnoe nasledstvo», vol. 72, Moscova, 1965, p. 351.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și visele după rețeta povestirilor lui Kuprin, eu renunț la realism»[2].

Poziția lui Leonid Andreev între două grupuri literare opuse, dependentă de amîndouă și de niciuna, poziție ce ar putea să pară stranie și anormală în contextul epocii, este explicată de Andrei Belîi prin însăși esența momentului literar. Cu o viziune de sinteză remarcabilă pentru un artist care trăia el însuși contradicțiile vremii respective, și nu de pe o poziție neutră, ci din sînul uneia din cele două grupări literare, Andrei Belîi definea în 1907 specificul lui Leonid Andreev prin apariția și maturizarea acestuia într-o perioadă de cioc-nire permanentă a două direcții literare: una «reală» și alta «iluzorie», una «socială» și alta «decadentă», scriitorul îmbinîndu-le pe amîndouă, nu prin «contopire», ci în «amestec», formînd nu o «unitate», ci coexistînd «în paralel»: «Leonid Andreev este un reprezentant talentat al incertitudinii, ca și cum ar fi crescut simultan în două tabere dușmane. În el există armistițul a două viziuni asupra vieții, care nu s-au contopit cu totul»[3].

De actualitate și azi în exegeza critică a literaturii lui Andreev, afirmațiile lui A. Belîi explică și inconsistența încercărilor de periodizare cronologică a creației acestuia și certifică, în același timp, apartenența totală a scriitorului la vremea în care a trăit. Structură deosebit de receptivă la influențele începutului de secol, Andreev a reușit să condenseze în opera sa, cu o deosebită forță expresivă, toate contradicțiile vremii, să fie deci deosebit de actual, fapt care i-a asigurat un răsunător ecou în epocă.

Mai toți simboliștii i-au recunoscut de la bun început talentul scriitoricesc și forța penetrantă a textului, chiar și cei care l-au criticat cu severitate, cum e cazul lui Merejkovski și al Zinaidei Hippius. Dacă în primul articol — intitulat sugestiv: În labele maimuței — *Merejkovski încearcă să-l minimalizeze ca pe un scriitor excesiv admirat de cititor, în pericol chiar să fie distrus de adorația lui*[4], *la apariția nuvelei* Povestea despre cei șapte spînzurați *se entuziasmează el însuși și scrie în favoarea lui Andreev. Deși își menține afirmația că scrierile acestuia nu sînt realizate din punct de vedere artistic, Merejkovski îi recunoaște capacitatea incomparabilă de a reda viața:* «Aici există o notă, care șterge granița dintre viață și ficțiune. Literele, rîndurile, pagina, cartea, scriitorul — totul dispare, iar eu rămîn față în față cu viața»[5]. *Renunță, de asemenea, și la ideea imitației, căci dacă în problema morții și a pedepsei capitale s-ar fi părut că după Turgheniev, Dostoievski și Tolstoi nu se mai putea spune nimic nou,* «Andreev a spus.» — *scrie Merejkovski* — «Fără ei, poate Andreev n-ar fi existat. Și totuși el nu-i imită, ci îi continuă»[6].

Dimpotrivă, Zinaida Hippius îi recunoaște talentul, doar pentru a demonstra că scriitorul este cu atît mai nociv societății, cu cît are puterea de a influența cititorul. Astfel, recunoscînd cu o notă ironică că Andreev este «astrul cel mai luminos în constelația nou descoperită a marelui Maxim»[7], *îl acuză de* «dragoste dezinteresată pentru ticăloșie», *cu referire mai ales la povestirile* În ceață *și* Abisul. *Și continuă în aprecieri incisive și vădit nedrepte:* «El parcă stă la marginea drumului după ploaia de toamnă, apucă fără grabă cu mîna norolul apos și, strîngînd degetele, se desfată privind cum el pleoscăle și se scurge în jos». *Zinaida Hippius își sfîrșește articolul patetic, invocînd judecata dreaptă ce va să vie asupra operei lui Andreev:* «Știm cum a fost pedepsit sclavul care și-a îngropat în pămînt banul de aur dăruit. Oare cum îl vor judeca pe acest nou sclav, pe d. Andreev, care neîncetat își aruncă în nori harul dumnezeiesc?». *Apariția piesei* Viața Omului *îi prilejuiește aceleiași Zinaida Hippius un nou val de indignare, în articolul intitulat sarcastic* Omul și mocirla. *Însă de la mînia împotriva scriitorului talentat care proslăvea viciul, Hippius adoptă acum o atitudine fals detașată, plină de compătimire, față de* «neputința grosolană, primitivă și incultă» *a autorului:* «Niciodată nu mi-a fost atît de milă ca acum de

[2] Scrisoare către A. V. Amfiteatrov în *op. cit.*, p. 341.

[3] *Nastoiașcee i budușcee russkoi literaturi* în vol. *Lug zelionîi*, Moscova, 1910, p. 76—77.

[4] D. Merejkovski, *V obieziannh lapah* în vol. *V tihom omute*, St. Petersburg, 1908.

[5] D. Merejkovski, *Soșestvie v ad* în vol. *V tihom omute*, *op. cit.*, p. 74.

[6] *Ibidem*, p. 77.

[7] Anton Krainî [Zinaida Hippius], *Posledniaia belletristika* în vol. *Literaturnîi dnevnik (1899—1907)*, St. Petersburg, 1908, p. 81—83.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Leonid Andreev», «literat rus, incult și afectat» [8].

Și Valeri Briusov observă lipsa de cultură a scriitorului, afirmînd că «Leonid Andreev, ca artist, nu este legat de viața înalt spirituală a vremii sale» [9], *iar talentul său are un caracter «stihinic», spontan. Totuși el îl situează printre scriitorii cei mai de seamă, care prin povestiri ca*: În ceață, Abisul, Viața lui Vasili Fiveiski, Ideea, Nălucile *își cîștigă dreptul dacă nu la «nemurire», atunci la o durată nu mai puțin îndelungată decît povestirile lui Ivan Turgheniev sau Guy de Maupassant. În enumerarea textelor, considerate ca remarcabile, primele două* — În ceață *și* Abisul — *au o semnificație aparte, întrucît ele fuseseră cele care au deslănțuit la apariția lor o adevărată polemică în epocă, aruncînd în spatele lui Andreev acuzații grave de pornografie și imoralism. Fără să intervină direct Briusov le absolvă astfel tangențial, considerîndu-le ca fiind deosebit de valoroase. Toate aceste aprecieri ies cu atît mai în evidență, cu cît ele sînt exprimate într-o recenzie defavorabilă despre piesa* Viața Omului, *pe care în ultimă instanță o numește* «calomnie la adresa omului».

În comentariul critic al simboliștilor despre Andreev, articolele lui Aleksandr Blok și Andrei Belîi ocupă un loc aparte. Ei au fost, dealtfel, și singurii pe care prozatorul i-a admirat constant, de care a încercat să se apropie — fără succes întotdeauna.

În articolul comemorativ din 1922, În amintirea lui Leonid Andreev [10], *Blok accentuează faptul că deși n-au fost prieteni, deși s-au întîlnit sporadic, iar cînd s-au întîlnit cuvintele i-au înstrăinat, în loc să-i apropie, între ei a existat întotdeauna o relație reciprocă de ordin spiritual,* «importantă — *spune Blok* — pentru că ea este legată de obîrșiile care au hrănit și viața lui și viața mea». *Consemnările concise din* Jurnal *ale lui Blok pe marginea întîlnirilor cu Andreev poartă pecetea unei repetate dezamăgiri în încercarea de a găsi și un limbaj concret comun cu un om de care se simțea irezistibil atras. La 7 nov. 1911 Blok îl caracteriza ca pe* «un om superficial, preocupat doar de sine însuși, de propria-i viață norocoasă și de coșmarele lui», *care* «nu e legat de nimeni — privește la oameni, dar fără succes și mereu din scurta lui de catifea. Nu este profund și nici inteligent, dar nici prost» [11]. *Dar într-o scrisoare (adresată V. P. Verighinei — din 27 febr. 1907) se alătură patetic lui Andreev, subliniind tocmai sinceritatea și deznădejdea autentică a artistului cu care se simte înfrățit:* «Știu că acum nu-l agreați pe Leonid Andreev, poate din cauza oboselii, poate pentru că nu cunoașteți acea ultimă disperare care-i sfredelește sufletul. Fiecare frază a lui este un țipăt strident și ascuțit, ca de pilă, cînd este doar un om slab, și un urlet de fiară, cînd este creator și artist. Pe mine aceste țipete și urlete mă pătrund cu totul, mă îngheață și mă transpun într-atît în ele, încît încetez să-mi mai simt sufletul viu, și devin aspru, și urăsc pe toți aceia care nu sînt cu noi (pentru că în acele momente eu și Leonid Andreev sîntem unul, iar amîndoi sîntem disperanți și disperați)» [12].

Și Blok și Belîi îl desprindeau pe Andreev din rîndul scriitorilor «realiști», ca pe un artist deosebit de original și talentat, care exprima în opera lui — cu patetism și sinceritate — o stare de spirit generală, marcată de nebunie, haos și țipăt: «Andreev se află la granița tragediei, pe care o așteptam și care ne copleșește pe toți. El este unul dintre puținii în care putem să ne punem speranțele, pe care le emană acest vis magic și liric, frumos, deși de coșmar, în care stăruie literatura noastră» [13]. *Blok observa accente moderniste în povestirea timpurie (1899) a lui Andreev,* Îngerul de ceară, *accente care «îl apropiau fatal» pe «realistul» Andreev de decadenții «blestemați». Le identifica cu nota de nebunie, «izvorîtă spontan» din viața cotidiană, din liniștea aparentă. Dacă etapele nebuniei și ale deznădejdii sînt exprimate în povestirea menționată cu «reținerea unui*

[8] Anton Krainî [Zinaida Hippius], *Celovek i boloto* în *op. cit.*, p. 394.

[9] Avreli [Valeri Briusov], *Jizn' celoveka v Hudojestvennom Teatre*, în *Vesi*, 1908, nr. 1, p. 143.

[10] Aleksandr Blok, *Pamiati Leonida Andreeva* (1922) în *Sobranie socinenii v vosmi tomah*, Moscova-Leningrad, vol. VI, 1962.

[11] Idem, *Dnevniki* în *op. cit.*, vol. VII, p. 82.

[12] Idem, *op. cit.*, vol. VIII, p. 181.

[13] Idem, *Bezvremenie* în *op. cit.*, vol. V, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mare talent», țipătul [14] *— una din dominantele structurii temperamentale a scriitorului, transpusă obsesiv în creație — izbucnește cu putere, copleșind cititorul.*

Aceeași intensitate și desfășurare paroxistică este remarcată de Andrei Belîi și în prezența «haosului» în textul andreevian, element care devine tot mai pregnant o dată cu maturizarea talentului artistic : «Leonid Andreev este singurul artist, care prezintă cu fidelitate haosul diform al vieții [...]. Un abis autentic răzbate din străfundurile creației lui» [15]. *De comun acord cu Belîi, Blok observa totuși că dimensiunea haosului, exagerată pînă la absurd, se transforma uneori în caricatură :* «...acel haos, pe care îl purta cu sine ; nu îl purta, ci îl trăgea, parcă îl rostogolea după el, se hărțuia cu el ; a fost uneori capabil să prezinte acest haos autentic ca pe un papagal sau cîine de apartament [...]» [16]. *Belîi apreciază în mod deosebit faptul că prezența «haosului», a «abisului» în conștiința personajelor lui Andreev nu le anulează revolta și zbuciumul permanent, ci, dimpotrivă, le-o sporește. În explicarea acestei idei însuși comentariul criticului capătă un suflu patetic :* «Tot mai alarmant și mai alarmat privesc asupra personajelor sale ochii orbi ai nopții. Tot mai mult și mai mult disperarea întunericului dens le inundă inimile: și nu se vor resemna, și se vor împotrivi, și lupta le va fi zadarnică, iar mișcările lor vor aminti de spasmele celor ieșiți din minți, închiși între ziduri» [17]. *Asociază metaforic scrierile lui Andreev cu* «o pasăre bătînd din aripi», *dar, deși criticul însuși se lasă furat de forța de atracție a stilului andreevian, totuși recunoaște că o detașare a creatorului ar fi adus un plus de valoare textelor sale, ar fi trebuit să contemple impasibil și nu să se contopească cu neliniștea personajelor create. Dar — încheie Belîi —* «Andreev se luptă cu noaptea. Și strigătele lui de disperare tot mai clar se difuzează în scrierile sale uimitoare prin frumusețe și forță» [18].

Atît Andrei Belîi cît și Aleksandr Blok au comentat textele lui Leonid Andreev foarte diferențiat. Pe cît au fost de entuziasmați de unele povestiri — Hoțul, Nălucile, Viața lui Vasili Fiveiski, Ideea, În ceață, Abisul, Iuda Iscarioteanul și alții *— pe atît au fost de nemulțumiți de celelalte. Piesa* Viața Omului *(1906) a însemnat și pentru ei o dezamăgire. Acceptînd ideea că ea constituie o încercare inovatoare, Andrei Belîi o consideră un punct terminus în evoluția lui Andreev sau, în cel mai bun caz, un nou început. Seria scrierilor ulterioare îl dezamăgește și Belîi consemnează cu amărăciune în 1909 că* Viața Omului, *din păcate, a reprezentat totuși punctul terminus. Dorind cu tot dinadinsul să fie simbolist — spune Belîi —, Andreev a devenit doar «sentenționist»* [19]. *Singur Blok, în ciuda eșecului clar al piesei, vedea în spatele conflictului dramatic «o rană vie», pe care o identifica cu însuși autorul ei, dar deja comentariul său nu se mai referea la valențele artistice ale textului, ci la singurătatea autentică a creatorului.*

Scrierile din ultimul deceniu de viață al scriitorului n-au confirmat speranțele simboliștilor, dar nici pe ale celorlalți. Tăcerea criticilor n-a însemnat de fapt epuizarea posibilităților scriitoricești, dar a certificat într-un fel faptul că textele lui Andreev nu mai corespundeau cerințelor vremii, nu mai erau de actualitate. Deprimarea și scepticismul, din ultimii ani de viață — Andreev a murit în 1919 — contraveneau momentului istoric, care revoluționa întreaga societate rusească. Cu o deosebită perspicacitate, Roza Luxemburg scria în 1919 că Andreev, «ca și cei mai buni scriitori ruși, s-a pătruns adînc de toate suferințele omenirii. A trăit războiul ruso-japonez, prima perioadă revoluționară, ororile anilor contrarevoluționari (1907—1911) și le-a reprezentat magistral în tablouri zguduitoare [...]. Acum el este asemenea lui Lazăr al lui, care, întorcîndu-se din împărăția umbrelor, nu mai poate învinge suflul morții și hoinărește printre cei vii...» [20].

---

[14] Motivul *țipătului* ca element constitutiv al universului andreevian este dezbătut în vol. : Ana-Maria Brezuleanu, Tatiana Nicolescu, Nina Vucolov, *Leonid Andreev. Studii*, Univers, București, 1983.

[15] Andrei Belîi, *Andreev* în vol. *Arabeski*, Moscova, 1911, p. 489.

[16] A. Blok, *Pamiati Leonida Andreeva* în *op. cit.*, vol. VI, p. 131.

[17] Andrei Belîi, *op. cit.*, p. 489.

[18] *Ibidem*, p. 492.

[19] *Ibidem*, p. 490.

[20] În articolul *Duşa russkoi revoliutii*, apud L. A. Iezuitova, *Leonid Andreev v ofenke marxistko-leninskoi kritike 20-h godov* în *Vestnik leningradskogo universiteta*, nr. 20, seria 4, oct., 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PETRU CARAMAN

UN MOTIV ALEGORIC ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC ŞI ÎN CEL POLONEZ*

(II)

2. *Cauzele aparente de naştere, cauzele reale de adaptare ale motivului alegoric*

Alegoria, în genere, poate fi realizată pe două căi : a) direct, adică atunci cînd un obiect ne răsare deodată în minte sub imaginea altuia care-l reprezintă perfect ; b) indirect, cînd ea se înfăptuieşte pe încetul, printr-un lung proces de alegorizare, şi de obicei în cazul acesta se realizează prin intermediul altor figuri de stil mai simple.

Să vedem acum pe care din aceste căi s-a putut naşte alegoria noastră. Direct ? Nu, fiindcă atunci ar însemna că poporul îşi imaginează moartea ca pe o nuntă, ceea ce am văzut că nu se-ntîmplă în realitate. Şi apoi e ştiut că poporul nu utilizează alegoria de predilecţie, ci mai mult metafora ; aceste figuri reprezintă un proces stilistic prea înaintat. În general, poporul întrebuinţează foarte mult personificările şi comparaţia. Deci, alegoria morţii n-a putut fi înfăptuită direct ; ne rămîne cealaltă cale : indirect. Să vedem cum. Dezlegarea ne-o oferă înseşi poeziile cu acest subiect. Chiar în ele pare a se vedea limpede obîrşia primă a acestei alegorii. În adevăr, motivul cel mai important care-l face pe tînăr să spună că s-a însurat este acela de a ascunde crudul adevăr mamei sale (sau părinţilor amîndoi la poloni sau adesea iubitei sale). De exemplu : *Iar dacă-n cale-ţi va ieşi / Bătrîna mea măicuţă, / O să te-ntrebe biata : / — Mă Negrule, căluţ iubit, / Unde mi-i fecioraşul ? / Unde mi-i tinerelul ? / Atunci tu, Negruţule, nu-i spune / Că eu*

---

* Prin studiul acesta de folclor comparat — al cărui titlu original este *Alegoria morţii în poezia populară, la poloni şi la români* — Petru Caraman se înscrie tîrziu în bogata bibliografie referitoare la *Mioriţa*. Studiul apare postum, însă a fost elaborat în urmă cu mai mult de cincizeci de ani. Textul — oferit nouă spre publicare de fiul autorului, matematicianul Petru Caraman — nu poartă nici o menţiune privitoare la data elaborării lui, însă bibliografia folosită ne îndreptăţeşte să presupunem că aceste pagini au fost scrise poate în anul 1930, hotar nedepăşit de bibliografia citată. Lipseşte din ea chiar un studiu publicat înainte de anul 1930 şi esenţial în problemă, acela al lui Ion Muşlea, *La morte-mariage, une particularité du folklore balcanique*, a cărui absenţă poate fi explicată probabil prin faptul că, apărînd în străinătate (în *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*, 1925), a fost mai greu de procurat. Sînt absente însă din bibliografia citată şi alte lucrări fundamentale, cum sînt cele ale lui C. Brăiloiu : *Despre bocetul de la Drăguş (jud. Făgăraş)* (1932), *Ale mortului din Gorj* (1936), *Bocete din Oaş* (1938), *Sur une ballade roumaine (Mioritza)* (1946), aşa cum nu se aminteşte nici opinia lui H. H. Stahl (din polemica angajată cu L. Blaga). Sînt lucrări pe care P. Caraman, om de ştiinţă de mare probitate, nu le-ar fi ignorat dacă le-ar fi cunoscut. Lipsa lor din bibliografia folosită de autor pledează pentru datarea ce-o propunem.

Deşi neşansa a făcut ca acest studiu să apară abia acum, după un atît de lung răstimp de la elaborarea lui, spaţiu temporal în care cercetările despre celebra baladă păstorească au înregistrat un remarcabil progres (am citat deja o serie de culegeri şi studii, la care adăugăm impunătoarea monografie din 1964 a lui Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*), contribuţia lui Petru Caraman îşi păstrează în mare măsură valoarea şi actualitatea. Lectorul care, preocupat de problemă, a străbătut lucrări cum sînt cele citate de noi mai sus, parcurge acum studiul lui Petru Caraman cu convingerea că eminentul comparatist este autorul unui studiu care se situează printre primele ce au abordat, pe baza unei vaste documentaţii, româneşti şi străine, «alegoria morţii». Chiar dacă unele pagini ale studiului, cum sînt cele despre baza etnografică a imaginii nupţiale din *Mioriţa*, nu se mai parcurg cu sentimentul inedităului, reţin însă şi acestea atenţia prin cercetarea modului cum a fost creată alegoria.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

m-am înecat, Ci tu să-i spui, căluțule, / Că eu m-am însurat...[31] sau încă tot la poloni : *Dar să nu spui tatei, mamei / Ci spune-le, Surule, / Că m-am înecat, / Că m-am însurat...*[32] sau la români : *Maica de-o veni /, Și de v-o-ntreba, / Așa să-i cuvîntați : / Că eu m-am însurat / Și m-am cununat*[33].

Dar aici avem procesul prea înaintat, alegoria este realizată desăvîrșit. Să coborîm însă mai jos, unde nici măcar pe departe nu se simte tendința către figurat, ci găsim numai acel motiv nobil, de a nu mîhni pe cei de-aproape. La aromâni, într-un cîntec de xeane, un cărăuș Gioga, dus în cărvane, moare departe de ai săi. Și în ceasul morții, cînd tovarășii îl întreabă : *Ce să spunem noi acasă / Nevestii care te plînge / Și surorii ce se vaită ?...* el răspunde : *Multe-nchinăciuni să le dați / Și lor mult să mă lăudați / Căci mi-e bine și trăiesc / Prin străinătate unde iernez / Să le spuneți că eu viu / Cu cai-ncărcați cu în...*[34]. Vedem dar aici că în chip cu totul direct, nefigurat, eroul roagă pe prieteni să cruțe pe ai săi tăinuindu-le adevărul grozav al morții lui. Tot așa de simplu manifestat apare același motiv într-o colindă variantă a *Mioriței*. Eroul spune celorlalți tovarăși, «veri primăverei», care vor să-l omoare : *Și-acasă dacă veți merge, / Maica-nainte v-o ieși, / Mămuca v-o-ntreba : / — Frate vost unde-a rămas ? / Spuneți c-a rămas pe munte / Cu oile cele cornute, / A rămas pe niște văi / Cu oile cele bălăi... / A rămas printre hîrtoape / Cu oile cele șchioape...*[35].

Deci pentru a ascunde moartea lui mamei sale, el inventează un neadevăr... Să spui mamei că a rămas în urmă cu niște oi, de obicei cu «cel șchioape», fapt foarte verosimil și foarte frecvent în viața ciobănească. Amintesc aici și o frumoasă variantă a *Mioriței*, pe aceea a lui G. Dem. Teodorescu, unde este vorba de iubita eroului. Ciobanul care moare roagă pe mioara năzdrăvană că dacă va vedea: *O mîndră fetiță, / Cu neagră cosiță, / Prin cringuri umblînd, / Din gură cîntînd, / Din ochi lăcrămînd, / De mine-ntrebînd / Să nu-i spui că sînt / Culcat sub pămînt ; / Ci că m-am tot dus, / Dus pe munte sus, / Prin vîrfuri cărunte, / Dincolo de munte, / Căvălaș să-mi dreg, / Flori ca să-mi culeg / Pentru nunta mea / Ce-o să-mi fac cu ea !*[36]. Iată dar care ar fi cauza primă pe care o aflăm la baza creațiunii alegoriei : tendința de a vorbi prin aluzii figurate pentru a învălui cadrul adevărat al morții[37]. Ovid Densusianu leagă nașterea alegoriei numai de motivul acesta : *«ciobanul vrînd să nu afle mama lui că a fost omorît, spune să i se vorbească în învăluiri de plecarea lui departe, după ce a făcut nunta cu o fată de crai*

Ca studiu de folclor comparat, unicul ce s-a scris la noi cu trimiteri comparatiste la spațiul etnofolcloric polonez, *Alegoria morții...* nu pune existența motivului în seama influenței ce ar fi exercitat-o o parte sau alta asupra celeilalte. Dimpotrivă, spune autorul, este vorba de un motiv cu circulație universală. El subliniază și valoarea materialului polonez, a dumelor care, «nu numai că nu-s lipsite de valoare estetică, dar constituiesc un ciclu de frumoase variante în poezia populară polonă». Autorul este deci interesat să stabilească nu de unde provine motivul, ci unde s-a învești mîntat el în structuri poetice superioare. Față de dumele poloneze, materialul românesc i se înfățișează lui Petru Caraman cu dimensiuni artistice și etnografice mai bine conturate, *Miorița* aducînd un personaj de o mare bogăție sufletească și cu un mai bine marcat sigiliu de reprezentative, un cadru de desfășurare a acțiunii frumos, amplu, măreț, lumea personificată aparînd și ea în dimensiuni măreție, cosmice. Motiv universal, «alegoria morții», spațiul folcloric românesc l-a «întrupat în chipul cel mai desăvîrșit, realizînd adevărata, perfecta operă de artă».

Rar s-a făcut la noi o mai pertinentă, mai erudită, mai fină demonstrație a procesului prin care a trecut o alegorie de la un stadiu primitiv, în acest caz al bocetelor, al ceremonialului înmormîntării unui tînăr stins în floarea vieții, deci de la stadiul etnografic, la cel artistic, la opera de artă.

Iordan DATCU

[31] Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, var. 16, p. 203—204.

[32] *Ibidem*, var. 16 m., p. 201.

[33] Ovid Densusianu, *Viața păstorească*, II, Apendice, p. 135, var. VII.

[34] P. Papahagi, *Poezii aromâne*, p. 939.

[35] Ovid Densusianu, *Viața păstorească*, II, Apendice, p. 153, var. XXI$_4$.

[36] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, p. 436.

[37] Adesea însă apare în poezia populară polonă această tendință nu numai față de părinți, ci față de toată lumea, căci eroul zice calului : *«Dar nu spune nimănui / Că m-am înecat»*. Totuși aceasta se întîmplă mai rar și fără îndoială că și acolo tot la părinți (sau numai la mamă) se gîndește.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și a avut ca nuntași brazii și paltinii, ca lăutari păsările și ca făclii stelele»[38]. Apoi sînt citate alegoriile din diferite variante ale *Mioriței*, iar mai departe, ca o continuare a aceleiași idei, ne spune: *«folclorul străin cunoaște și el acest fel de poetizare»*[39]. În adevăr, amintitul motiv: tendința eroului de a ascunde moartea sa celor dragi, pare a fi cea mai importantă cauză ce stă la baza creațiunii alegoriei, dacă nu chiar unica. Totuși însă, împotriva acestei concluzii se ridică următoarele obiecțiuni: avem multe variante ale *Mioriței* (mai multe decît cele ce prezintă tabloul alegoric al morții) unde motivul ascunderii adevărului n-a dat naștere alegoriei[40]. În acestea eroul roagă pe oaie sau pe tovarășii să spună mamei (sau iubitei sale) că s-a dus pe munte sus, ori că a rămas în urmă cu oile «cele șchioape» sau că se va întoarce mai tîrziu. Și unele din aceste variante sînt printre cele mai frumoase[41], unde nu s-ar putea susține că lipsa talentului la creațiunea lor a făcut să fie lipsite de o poetizare așa de avîntată ca cea a alegorizării. Pe de altă parte, la poloni nu găsim deloc variante unde să lipsească alegorizarea morții. Pretutindeni eroul spune că s-a însurat. Iată doar două extreme: a) la români tendința ascunderii morții se exteriorizează de obicei în chip cu totul simplu, pe cînd b) la poloni, același motiv ar da naștere întotdeauna stilului figurat, celui mai îndrăznet pentru popor: alegoriei!

De ce? Să fie aceasta datorită unui talent superior din care au izvorît poeziile polone? Dar vom vedea la locul cuvenit că poeziile respective românești sînt de-o inspirație mai înaltă decît cele polone. Și apoi oare să fie adevărat că alegoria ascunde celor dragi moartea eroului? Cînd, de exemplu, la poloni ni se spune[42]: *«Iar mireasa mea e stafia sau apa cea repede, vornicei peștii, pietrele în lac perine»* etc., nu se înțelege perfect că eroul a murit, ba încă chipul cum ni se zugrăvește moartea nu ne întristează și mai mult? Comparînd acest fel de a vorbi figurat despre moarte prin cunoscutele alegorizări și celălalt fel de a vorbi în sens propriu (ca atunci cînd eroul trimite cuvînt mamei sau mîndrei că s-a dus pe munte sus să culeagă flori, ori c-a plecat departe la iernat... etc.), constatăm că în cazul întîi nu se ascunde moartea, ci dimpotrivă se accentuează și mai mult asupra ei; pe cînd în cel de-al doilea caz moartea în adevăr e ascunsă; măcar pentru un timp oarecare, fie cît de scurt, mama încă mai poate nădăjdui că fiul ei se va întoarce. Logic ar fi ca atunci cînd se vorbește despre moarte prin alegorie cu scopul de-a o ascunde, aceasta s-o ascundă și mai bine. Și totuși, nu numai că nu-i așa, dar ea o dă și mai mult pe față, insistînd asupra ei! În varianta Alecsandri, se pare că poetul popular[43] a observat că alegoria nu ascunde moartea și de aceea revine asupra ei rugînd pe mioară să nu spuie mamei că s-a-nsurat *«C-o mîndră crăiasă / A lumii mireasă»*, fiindcă ar înțelege că a murit. Și cu toate acestea, ce poate fi mai figurat decît aceasta? Alegoria aici e și mai desăvîrșită decît în *«o fată de crai»*, care ar putea la toată urma nici să fie socotită alegorie, ci numai ca o invențiune a ciobanului, căci așa recomandă el *Mioriței* să-i spuie mamei. Atunci cum rămîne cu nașterea alegoriei din tendința de a ascunde moartea? După Ov. Densusianu, dorința eroului de-a tăinui moartea sa și a însăși alegorizarea morții sînt unul și același motiv. Noi însă, fără să combatem afirmația lui Densusianu, credem că aici avem a face cu două motive distincte: I. Alegoria morții, motiv anterior, II. Tendința ascunderii morții (fie chiar și prin expresii figurate) — motiv ulterior.

Aceste motive au fost cîndva cu totul independente unul de altul, iar amîndouă nu sînt printre elementele cele mai arhaice ale *Mioriței*, ci s-au fixat mai tîrziu. Ov. Densusianu, în cercetarea diferitelor structuri folclorice care s-au suprapus în *Miorița*, ajunge la concluzia că motivul măicuței bătrîne (sau al iubitei) a fost adăugat mai tîrziu și acest lucru îl arată d-sa prin destule exemplificări din poezia populară (în afară de *Miorița*) pe unde circulă motivul, încît nici o îndoială

---

[38] *Op. cit.*, vol. II, p. 93.

[39] *Ibidem*, p. 98.

[40] Am citat mai sus cîteva din ele.

[41] De pildă, var. G. Dem. Teodorescu sau var. a III-a din Ov. Densusianu, vol. II, p. 127.

[42] Dau exemple din poezia polonă unde e mai vădit ceea ce vreau să arăt chiar pentru *Miorița*; analogia fiind perfectă între cele două serii de poezii din punct de vedere al alegorizării, e indiferent de unde iau exemplele.

[43] Dacă nu cumva această turnură s-o fi datorînd chiar intervenției poetului, fiindă aiurea la români n-o mai găsim; se află însă la poloni.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu se poate ridica. Noi îl cunoaștem din folclorul slav și grec. Dar Ov. Densusianu mai spune că motivul măicuței bătrîne l-a atras pe celălalt motiv, al ascunderii morții, care ar fi născut alegoria [44]. Socotesc însă că alegoria morții a existat înainte de fixarea celorlalte două motive, dintre care pe cel al ascunderii morții îl cred mai vechi decît al măicuței bătrîne. Aceasta ne-o probează existența lui la poloni și la alte popoare în poezia cu motivul alegoriei morții. Dar cînd au venit aceste motive ele au găsit fixată de mult în *Miorița* alegorizarea morții. E adevărat, nici aceasta nu ține de elementele fundamentale ale *Mioriței*, ci a venit de aiurea, dar alegoria morții ei e poate cel mai vechi motiv ce s-a adaptat la stratul arhaic și numai după el vin celelalte. Dintre toate însă, motivul ascunderii morții, datorită potrivirii, s-a alipit de alegoria noastră și într-atît s-a contopit cu ea încît azi apare drept un singur motiv. Ba la aceasta se mai poate adăuga și ipoteza că motivul mai vechi în *Miorița*, al alegoriei, nemaifiind înțeles de popor [45], acesta a căutat să-i dea o explicare, să și-l justifice și astfel l-a unit cu celelalte două motive și în special cu cel amintit în urmă, garantîndu-i astfel și o existență mai sigură în viitor. Așadar motivul «tendința eroului de a ascunde moartea sa» celor de-aproape, fixîndu-se în poezie după ce alegoria era un fapt împlinit cu mult înainte, nu numai că nu poate fi suficient pentru explicarea alegorizării, dar prea puțin sau chiar deloc n-a contribuit la formarea alegoriei, deși în aparență aceasta ar fi cea mai importantă dintre cauzele nașterii ei. Rolul de netăgăduit pe care l-a avut acest motiv este că, unindu-se cu alegoria, i-a desăvîrșit adaptarea și a favorizat întrucîtva menținerea ei. Totuși, aceasta n-a împiedicat dispariția motivului alegoric din multe variante și astăzi încă e pe cale de dispariție, căci e de presupus că în trecut motivul era cu mult mai frecvent în poezia populară [46] și în special în *Miorița*. Să căutăm deci aiurea obîrșia alegoriei morții.

Aproape în toate poeziile în care s-a fixat acest motiv alegoric, erou este un flăcău în floarea tinereții, plin de idealuri și de nădejdi, cînd e aproape gata să-și înceapă a trăi din plin viața, alegîndu-și de mireasă pe cea dorită. Dar deodată se întîmplă nenorocirea neașteptată a morții lui. Și am relevat deja că cel mai trist moment al poeziei e acela unde aflăm că eroul s-a-nsurat. În adevăr, alegoria, pare a ne spune : tînărul acesta era destint să aibă în curînd nunta și iată acum ce fel de nuntă i-a fost dat să aibă... Și urmează apoi zugrăvirea nunții : în loc de mireasă — apa cea repede, în loc de vornici — peștii etc. Deci alegoria în poezilile noastre s-a putut produce și prin intermediul contrastului : între ceeea ce era de așteptat de la tînăr și realitatea fatală. Pe de altă parte, moartea — mai ales cînd e vorba de un tînăr — este privită de obicei ca o antiteză a nunții. Deci, imaginile nunții și ale morții s-au putut alătura prin contrast și apoi confunda, înlocuindu-se una prin alta.

Totuși, contopirea elementelor componente ale acestui contrast cerea vreme ; reducerea lor la o singură imagine, realizînd astfel alegoria, nu se putea produce deodată, ci pe încetul și mai tîrziu. Contrastul acesta trebuie să fi avut un rol însemnat la fixarea motivului alegoric, care în forma lui generală — ca idee, cel puțin — venea de aiurea. El i-a pregătit terenul și, alăturîndu-se altor elemente, în colaborare cu ele, a putut ajuta la dezvoltarea mai departe a alegoriei.

Printre elementele cele mai vechi din *Miorița*, acele care țin de stratul arhaic fundamental, cred că sînt acel șir de minunate personificări, printre care ocupă un loc de frunte personificările naturii, în legătură cu dorința ce și-o exprimă ciobanul relativ la înmormîntarea lui. El dorește să fie îngropat în strunga oilor, să le aibă mereu aproape, oile vor veni la mormîntul lui și-l vor plînge, iar vîntul îi va cînta din fluierele așezate la căpătîi. Dovadă că motivul acesta ține de stratul fundamental e mai întîi specificul ciobănesc din el și apoi faptul că el se află în mai toate variantele *Mioriței*, precum și în alte poezii, iar o mărturie și mai puternică pentru aceasta este existența aceluiași motiv exact la fel în poezia aromânilor. Afară de citata poezie, care prezintă alegoria de proveniență grecească pe fond pur românesc, sînt alte poezii lirice al căror subiect îl formează numai această dorință a ciobanului care moare : *Dacă mor..., / La stînă să mă-ngropați ; /*

---

[44] Ov. Densusianu, *op. cit.*, II, p. 101.

[45] Se va vedea mai departe de ce alegoria putea să nu mai fie înțeleasă de popor și prin urmare să înceapă a dispărea, iar că a dăpărut se poate deduce și din felul cum se prezintă varianta *Mioriței* culese.

[46] Cele mai multe în formă fragmentară, simțim că le lipsește ceva.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La primăvară cînd vă veți întoarce, / Să treacă oile să mi le prind, / Să le prind și să le mulg / Și cu mîna mea să le tund; / Fluierul să mi-l aud întruna / Cînd oile se vor aduna, / Ca să nu fiu după moarte / Nici de tovarăși nici de oi departe[47].

Înainte de încheganea epică a *Mioriței*, motivul acesta arhaic păstoresc a circulat în formă lirică și circulă astfel pînă azi. Nicăieri însă nu-l avem mai bine conservat ca într-o doină (ciobănească), unde e vorba de un cioban mort departe de ai săi, singur în mijlocul codrilor: *Ciobănaș de la miori, / Un'ți-a fost moartea*[48] *să mori? — Sus în vîrful muntelui, / În bătaia vîntului, / La cetina bradului...* Mortul acesta însă s-ar cuveni să aibă și el parte de o înmormîntare omenească: să fie scăldat, să fie «împînzit», să fie jelit, să i se aprindă lumînarea la cap și în sfîrșit să fie îngropat cu tot ritualul cerut de datini. El însă n-are pe nimeni, e părăsit de toți în pustiul munților: nici rude și prieteni care să-l plîngă, nici preoți care să-i cînte rugăciuni... Totuși are o mîngîiere mare: este altcineva care înlocuiește pe părinți, prieteni, preoți... și vine să împlinească celui mort datinile de înmormîntare, căci doina urmează: — *De jelit cin'te-a jelit? / — Păsările-au ciripit, / Pe mine că m-au jelit. / — De scăldat cin' te-a scăldat? / — Ploile cînd au plouat... / — De-mpînzit cin' te-a-mpînzit? / — Luna cînd a răsărit. / — Lumînarea cin'ți-a pus? / — Soarele cînd a fost sus. / — De-ngropat cin'te-a-ngropat? / — Trei brazi mari s-au răsturnat, / Pe mine că m-a-ngropat. / — Fluierașul un'l-ai pus? / — Pe craca bradului sus. / Și cînd vîntul mi-o bătea, / Fluierașul mi-o cînta, / Oile s-or aduna / Și pe mine m-or căta*[49].

Deci natura cu tot cortegiul elementelor ei vine să îngrijească de cel mort: ploile îl vor scălda, păsările îl vor jeli, luna cu razele ei îl va împînzi, soarele îi va aprinde lumînare la cap, iar vîntul îi va cînta din fluier vestind oile. Și astfel, doina aceasta, unul din cele mai desăvîrșite imnuri închinate naturii în poezia populară românească, ne prezintă un șir de frumoase personificări în care natura e arătată ca o mamă iubitoare ce are grijă de toți cei părăsiți de soartă. Dar multe din acest lanț de personificări — unde ceremonia înmormîntării este redată în chip figurat ca fiind îndeplinită de elementele naturii — se găsesc încadrate epic în *Mioriță*: vîntul îi va cînta din fluier, oile îl vor plînge, brazii și paltinii îi vor fi nuntașii.

Fondul acesta însă oferea un teren foarte prielnic pentru fixarea motivului alegoric ce venea de aiurea, datorită potrivirii lor, căci foarte adesea alegoria are ca substrat personificarea. Procesul de alegorizare ce a urmat e ușor de înțeles: ideea morții care vine să subordoneze personificările ce vorbesc despre moarte n-are mult de schimbat. Unele personificări rămîn aproape neschimbate ca în fondul prim: soarele, luna, păsările; numai că pe cînd mai înainte soarele personificat ținea lumînarea la capul mortului, luna îl împînzea iar păsările îl jeleau, acum soarele și luna îi vor ține cununa, păsările îi vor fi lăutari de nuntă.

La poloni, chestiunea nu e așa de complicată, fiindcă aici motivul alegoric, deși împrumutat de tot de aiurea[50], nu se fixează pe alt fond mai vechi, ci el însuși devine nucleul poeziei, după modelul aceleia de unde a fost împrumutat motivul.

Așadar, am văzut de la început că alegoria morții în *Mioriță*, și în general în poezia populară, nu s-a născut în chip direct, fiindcă poporul nu-și imaginează moartea ca o nuntă; rămînea de presupus deci că s-a format pe cale indirectă, printr-un lung proces de alegorizare, datorită colaborării altor figuri de stil mai simple și mai iubite de popor: comparația cu nuanță de contrast și personificarea, iar la acestea adăugîndu-se și motivul pomenit al ascunderii morții. Totuși însă, examinînd și calea aceasta, argumentele pentru susținerea ei nu sînt mulțumitoare. Fără îndoială, a existat și un proces lent de alegorizare sau, mai bine zis, de o dezvoltare a alegoriei și o perfecționare a ei după ce ea a pătruns în poezia populară, însă ideea ei a venit din altă parte. Toate cauzele examinate — ori poate și altele — au putut ajuta motivul alegoric transplantat de aiurea la adaptarea lui și la ulterioara sa evoluție; ele însă nu l-au putut crea. Să vedem dar de unde să fi venit acest motiv și cum va fi luat naștere.

---

[47] P. Papahagi, *Poezii populare aromâne*, p. 938.

[48] Poate că «soartea» și «soarta», cum e în cele mai multe variante, deși în graiul popular s-ar putea spune și «*Un'ți-a fost moartea să mori*».

[49] Ov. Densusianu, *Flori alese*, București, 1920, p. 109.

[50] Și vom vedea de unde și cum.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«ARCHIVU...»

MIHAI EMINESCU

[DESPRE CUGETARE]

(III)

Despre semnele concepturilor.
Priceperea şi despărţirea semnelor

Semn îndeobşte este un obiect simţibil, care sau din fire sau prin învoirea oamenilor este hotărît spre aceea că oferă de sine să deştepte în noi încă reprezentaţia astui obiect. Acest semn este sau firesc sau voiţelnic. Firesc semn este acela care este într-o firească legătură [1] cu lucrările însemnate ; iară voiţelnic, care numai prin buna plăcere a oamenilor este hotărît pentru a însemna vreun lucru. D[e] ex[emplu] mişcarea vinelor este semn firesc al vieţii ; schiptrul este semn convenţional [2] a stăpînirii cei mai înalte. *De semnele cele convenţionale* [3] se ţin asemenea şi terminii, vorbele şi cuvintele. Terminii sunt spuneri articulate, prin care statornicim şi împărtăşim altora concepturile noastre. Pentru aceea de atîtea speţii sunt terminii, de cîte sunt reprezentaţiile şi concepturile cele printr-înşii însemnate. Unii termini sunt cari în statornicie totdeuna însemnează aceeaşi înfăţoşare şi se numesc *proprii :* Socrat, Platon ; iară alţii cari sub tot aceeaşi însemnare cuprind mai multe înfăţoşări şi se numesc *universale*. Spre ex[emplu] fiinţă, animal. Mai pe urmă terminul este *technic*, care se întrebuinţează în ştiinţă şi măestrii.

Întrebuinţarea terminilor. Noi ca şi din fire legăm concepturile noastre de termine şi oricînd ne înfăţoşăm ceva, gîndim totodată şi despre terminul, cu care prin obicinuirea noastră este legată [4] o asemenea înfăţoşare. *De aici vine aceea că adeseori mai nainte ne aducem aminte de termini decît de concepturi, aşa încît se vede însăşi natura a fi rînduit terminii în chip de simboluri* prin care parte să ne statornicim şi să ne preînoim [5] în minte, în memorie cugetările noastre, parte să le împărtăşim altora pre acestea.

Folosul terminilor altul este în privire către noi înşii şi altul în privire către alţii. Terminii în privire către noi înşine ne aduc acel folos, *căci ne agiutură memoria ; căci deşi legătura* [6] *terminului cu lucrul pre care îl însemnează se razimă singură numai pe buna plăcere a noastră,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

totuşi cu trecerea timpului într-atît ne deprindem cu dînsul încît se preface ca şi în natura noastră ; în privire către alţii ne aduc terminii acel folos, *căci printr-înşii ne obicinuim a împărtăşi altora simţurile sufletului nostru.* Această folosire a terminilor este sau civilă sau ştiinţifică, precum sau în viaţa cea de comun sau în ştiinţă şi măestrii le întrebuinţăm, pentru a împărtăşi altora cugetele noastre.

Legile folosirii terminilor. În genere la întrebuinţarea terminilor în chip de lege ne poate sluji : ca să întrebuinţăm terminii însemnători nu săci, hotăriţi, proprii şi lămuriţi. / / [209 v].

Îndeosebit în privire către noi înşine la întrebuinţarea terminilor se cuvine să ni aducem aminte cumcă numai potrivit este să însemnăm unul şi tot acelaşi concept cu unul şi tot acelaşi termin. Iară în privire către alţii la folosirea terminilor cea civilă se cuvine a păzi această regulă : întrebuinţează aşa terminii, care să fie de ajuns pentru a putea întocmai zugrăvi altora simţurile sufletului nostru.

Însă în cît se atinge de folosirea terminilor cea ştiinţifică se cuvine să luăm aminte următoarea regulă : 1) să nu întrebuinţăm *termini tropici şi metafore*, pentru că aceştia fiind mai mult obicinuiţi la oratori şi poeţi, desfătează mai mult decît învaţă ; 2-a) să încungiurăm terminii *îndoielnici şi universali ;* însă dacă din logica terminilor ar fi neapărat ca să întrebuinţăm terminii prin care se însemnează mai multe înfăţoşări, mai înainte se cuvine *a hotărî care înţeles are să se însuşească aşa unui termin, pentru ca aşa să se încongiure disputaţiile despre ziceri*[7] *;* 3-a) să întrebuinţăm terminii *însemnători* şi să marginim pre cele [cei] seci, de cari se află o mulţime la scolastici. 4-a) Terminii fie *înţeleşi,* ca nu cumva să nu se priceapă, precum s-au întîmplat multor din filosofii cei mai de curînd. Al 5-le. Mai pe urmă să nu întrebuinţăm termini *străini,* însă fiindcă descoperirile cele nouă au nevoie de termini noi, carii n-au fost cunoscuţi vechimei, în ştiinţă ni-i iertat de-a întrebuinţa termini *tèchnici,* fiindcă cu ajutorul acestora se însemnează pre scurt aceea ce altmintrelea ar trebui să se zugrăvească cu multe cuvinte.

Cuprinsul acelor semne, cu cari prin învoirea oamenilor sunt legate înfăţoşările noastre şi prin cari putem noi altora împărtăşi cugetările noastre se numeşte *limbă.* Acea limbă cu care *ne-am pomenit* şi prin care am cîştigat cea mai dintîi conştiinţă se numeşte limba *maternă sau naţională.* Deşi este adevărat cumcă cuvintele numai din obicei înseamnă cugetările noastre ; totuşi prin lungă deprindere se prefac aceste semne ca şi în natura noastră. Apoi fiindcă înfăţoşările pre cari le-am cîştigat din pruncie sunt mai vioaie şi mai trainice, pentru aceea limba cu care ne-am pomenit şi ale căreia cuvinte mai dintîi s-au tipărit în sufletul nostru, ni este *ca şi firească,* şi aceasta este pricina, pentru ce ni vine mai îndemînă a cugeta şi a ne împărtăşi cugetele noastre în limba maternă decît în orice străină limbă, pentru că cugetînd în limba noastră, *ca şi de sine ni se zugrăvesc dinaintea minţii înfăţoşările cele legate cu terminii acestei limbi ;* şi oricînd înfăţoşări şi idei necunoscute voim să le cunoaştem, numai prin limba noastră putem să le cunoaştem. Limbi străine aşijderea numai prin mijlocirea ei suntem în stare de a le învăţa, căci terminii limbelor streine niciodată şi nicicacum ar fi în stare ca să deştepte vreo înfăţoşare în sufletul nostru, dacă nu s-ar cumpăni aceiaşi termini cu terminii limbei noastre şi chiar pentru că numai prin această

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cumpănire pot terminii limbelor străine să deştepte în noi ideile potrivite lor, pentru aceea cugetarea într-o limbă străină fiind numai mijlocită, are de-a pururea oarece greutate, este oarecum silită // [210 v] şi nefirească. Aşijderea cîştigarea [8] ideilor celor necunoscute printr-o limbă străină, deşi nu este cu neputinţă, dară este oarecum sacă, *şi ideile prin un aşa chip cîştigate nu sunt niciodată aşa de vioae, ca acele ce izvorăsc din glasul limbei noastre;* şi [de] aceasta fireşte au pornit naţiile Europei celе culte de a-şi rezima luminarea şi cultura lor pe firească limbă naţională.

Cultura limbei ca o firească urmare a culturei cei dinlăuntru *cu toate că nu merge înaintea culturei cei dinlăuntru* [9], pentru aceea totuşi, ca cu atît mai sigur să propăşească îi trebuieşte oarecare îndreptare. Deci pe lîngă cîştigarea ideilor celor ce ni luminează mintea, se cuvine a lua aminte cumcă aceste idei atunci numai vor intra în comerţul naţional cînd se vor însemna cu terminii potriviţi în spiritul naţiei şi cu firea limbei naţionale. Deci firească cultură a limbei este însemnat obiect al literaturei.

Despre judecăţi (judeţuri)

[Priceperea şi părţile alcătuitoare ale judeţurilor.] Priceperea judeţurilor. — Noi nu numai formăm reprezentaţii şi judeţuri, ci şi hotărîm cum se au ele între sine, cînd se rapoartă către acel obiect pre care îl înfăţoşăm, şi aşa ni le închipuim cu această hotărîtă relaţie. Făcînd aceasta ni zicem a judeca. Puterea sufletului prin care lucrează aceasta se numeşte puterea judecăţii, iar productul acestei puteri judeţ. *Dacă am reprezentaţia Petru şi conceptul învăţătură, acum de-aşi hotări eu cum se au acestea între sine raportîndu-se către obiectul pe care* ni-l arată şi cu această hotărîtă raportare mi l-aş înfăţoşa într-acest chip : Petru este învăţat sau Petru nu este învăţat, atuncia judec eu sau formez o judecată. Aşadar judeţul îndeobşte este acea lucrare a minţii, prin care hotărîm obiectiva cuviinţă a două sau mai multor înfăţoşări între sine, care hotărăşte spunîndu-se cu cuvinte se numeşte propoziţie sau enunciaţie (spunere). *Deci orice se va spune de judeţuri, aceea se va înţelege şi despre propoziţie* sau spunere.

Părţile alcătuitoare ale jud[eţelor]. Fiindcă judeţul în genere privindu-se este o speţie din cugetare şi apoi toată cugetarea are forma şi materia sa, pentru aceea şi fiecare judeţ se compune din *materie* şi din *formă*. Materia judeţului sunt acele înfăţoşări, a căror cuviinţă sau necuviinţă sau a cărora obiectiva relaţie hotărîtă se înfăţoşază în contşiinţă ; iară însăşi hotărîrea acelei relaţii alcătuieşte *forma judeţului*. P[entru] e[xemplu] : în acest judeţ : *filosofia este folositoare*, materia lui sunt concepturile *filosofia* şi *folositoare*, iară obiectiva hotărîre a acestei conveniri este forma dînsului.

Mai departe din înfăţoşările cele din judeţ, *aceea* căria se hotărăsc a i se *cuveni sau a nu i se cuveni mai multe alte înfăţoşări* şi care se închipuieşte a fi însuşi obiectul despre core se cugetă se numeşte *subiect;* iară aceea care se însuşeşte subiectului în chip de notă se numeşte *predicat*, şi de aceea ori toată judecata trebuie de nu mai multe, cel puţin două înfăţoşări neapărat să fie de faţă. //[211v] Mai pre urmă însă împreunălegarea înfăţoşărilor celor ce sunt în judeţii se numeşte copce sau legătură (copula) şi se obicinuieşte a se închipui prin verbul a fi [10] (sunt), eşti, este

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ş.a.m.d. Sp[re] ex[emplu] : Într-acest judeţ : omul este muritoriu, subiectul este omul, predicatul muritoriu iară împreună-legarea acestora este copce.

Fiindcă propoziţia nu este alta decît judeţul spus în cuvinte, pentru aceea şi însăşi propoziţia are materie şi formă şi [se] alcătuieşte din subiect, predicat şi copulă, însă aceste părţi nu se pun totdeuna toate de faţă într-o propoziţie, ci acum una, acum alta se trece. Astfel de propoziţii din care lipseşte vreuna dintr-acele părţi se numeşte logiceşte *nedepline* — tainice, — cari din împotrivă stau acelora în care toate acele părţi se pun de faţă şi care se numesc logiceşte depline. D[e] e[xemplu] : Plouă, vieţuiesc sunt propoziţii tainice şi logiceşte aşa se pot desface : *cerul este plouător, eu sunt vieţuitoriu.*

Însemnare. Adeseori sunt în judeţuri afară de subiect şi predicat şi alte adăogări, care *se numesc afecţii ale subiectului* sau ale predicatului. Pentru ex[emplu] în acest judeţ : Sufletul omenesc din firea sa nemuritoriu este, doritoriu de bunuri vecinice, acest adăogămînt *din firea sa nemuritoriu* [11] este afecţia subiectului sus arătat, însă acest de bunuri vecinice este afecţia predicatului doritoriu.

Despărţirea judeţelor

În logică se despart judeţele în două, adecă sau precum se privesc în sine sau precum se cumpănesc laolaltă. Privirea cea dintîi se numeşte dinlăuntru sau absolută, iară cea de-a doua din afară sau relativă.

Despărţirea judeţelor în privirea cea dinlăuntru. Tot judeţul în sine privindu-se se poate despărţi după 4 momenturi, adecă după *cîtăţime, calitate, relaţie* şi *modalitate ;* pentru că numai aceste patru întrebări se pot forma despre fiecare judeţ, adică :

1) *Cît de mare* este întinderea în a căreia privire se cugetă predicatul ? sau despre cîte lucruri se cugetă ceva ? şi aceasta este cantitatea.

2) *Ce se cugetă* despre obiect ? sau cum este predicatul ? şi aceasta este calitatea.

3) *Cum* se are subiectul către predicat şi aceasta este relaţia.

4) Cum se numeşte laolaltă subiectul cu predicatul prin punerea cugetării şi aceasta se numeşte modalitatea judeţului.

Despărţirea judeţelor în privirea cantităţii

Judeţele în privinţa cantităţii sunt sau universale sau singulare.

Universal judeţ este în care se însuşeşte sau se tăgăduieşte subiectului predicatul după toată extensia lui, pentru ex[emplu] : Toţi oamenii sunt muritori sau nici un om nu este fără de minte. Particular judeţ este în care predicatul i se însuşeşte sau i se tăgăduieşte subiectului numai după orişicare şi hotărîtă parte a extensiei sale. P[entru] ex[emplu] : Unii oameni sunt buni, unii oameni sunt nu buni. Singular judeţ este în care predicatul se însuşeşte sau se tăgăduieşte aşa unui subiect // [212v] care este numai o înfăţoşare singulară, p[entru] ex[emplu] : Cicero este principele eloquenţei.

Despărţirea judeţelor în privirea calităţii. În privirea calităţii tot judeţul este sau afirmativ sau negativ şi fiindcă într-o afirmaţie şi negaţie nu este un ce de mijloc, pentru aceea judeţele în privirea calităţii nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se pot despărți mai departe. Afirmativ județ este prin care se hotărăște a se cuveni predicatului subiectul sau în care predicatul pune ceva în subiect și [12] pentru aceea este notă pozitivă a subiectului, p[entru] ex[emplu] : Petru este învățat ; iar negativ județ este în care se spune cumcă nu se cuvine predicatul subiectului, sau în care predicatul ridică ceva din subiect și așa este notă negativă a subiectului. P[entru] ex[emplu] : Petru nu este învățat. Însă pentru ca județul să fie logicește [13] negativ, particula negativă are să fie nemijlocit înaintea notei, fiindcă altmintrelea va fi județul logicește afirmativ. D[e] ex[emplu] : Sufletul omenesc este nu materie. Negația deși este nemijlocit înaintea copulei totuși niciodată nu se atinge de copulă, fiindcă de s-ar atinge de dînsa, totdeodată ar și ridica-o și așa ar rămînea înfățoșările fără de copulare, adecă nu s-ar naște nici un județ.

Din aceste urmează cumcă județele după cantitate și calitate au 4 forme, adică 1) Sunt județele universal-afirmative ; 2) universal negative, d[e] ex[emplu] : nici un vițiu nu este stimabil ; 3) particular-afirmative, d[e] ex[emplu] : unii români sunt buni patrioți ; 4) particular-negative, d[e] ex[emplu] : unii români nu sunt buni patrioți.

[Sfîrșit]

---

[1] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *incopciere*, șters.
[2] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *voițeinic*, șters.
[3] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *voițeinic*, șters.
[4] Scris deasupra ; inițial : *incopciată*, șters.
[5] Urmează semnul : +, iar pe 209 cu cerneală roșie : *Recognition im Begriff*.
[6] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *incopcierea*, șters.
[7] Deasupra, cu cerneală roșie : inițial *cuvinte* ; păstrate amîndouă formele.
[8] Scris deasupra, cu cerneală roșie.
[9] Sublinierea cu trei linii cu cerneală roșie.
[10] Scris deasupra cu cerneală roșie ; inițial : *a fi*, șters.
[11] De aici mai departe sublinierile cu cerneală neagră.
[12] Urmează : *de aceea*, șters.
[13] Urmează : *afirmativ*, șters.

Relativ la textul eminescian de logică

Semnalat mai întîi de către Al. Rădulescu-Pogoneanu (Convorbiri literare, *1906), fragmentul inserat între filele 191 și 214 ale* ms. *2258, a rămas, în mod surprinzător, și cu totul nejustificat, în afara investigațiilor — chiar și a acelora care au frecventat, nemijlocit, tezaurul de manuscrise eminesciene (singurele, de fapt, în măsură să-l aprecieze). Vorbind despre arhaismele întrebuințate de Eminescu în traducerea* Criticii rațiunii pure, *Rădulescu-Pogoneanu amintea «o curioasă lucrare ce se află printre hîrtiile sale, un caiet ce pare a fi, după scris, cam din aceeași vreme cu începutul acestei traduceri [...] și cuprinde un fragment dintr-un curs de logică [...] într-o limbă de un arhaism și mai neașteptat». În continuare, el exemplifică, reproducînd începutul însemnărilor în cauză : «Iară aceea ce se cugetă se numește obiectul cugetării» etc. Și cam alci au rămas lucrurile timp de mai multe decenii.*

Pornind de la existența în textul eminescian a unei terminologii asemănătoare aceleia din lucrările ardelenilor (Micu, Bărnuțiu, Cipariu, Laurian) și, îndeosebi, în atîta cît știm din cursul de filosofie predat de Eftimie Murgu (fragmentele publicate în anul 1969 de I. D. Suciu și «tabla de materii» a ms.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la Iași (III 15), identificat ca aparținînd lui Murgu de către Emil Diaconescu, în 1957), mi s-a confirmat, la fața locului, ipoteza conform căreia, în timpul funcționării sale ca bibliotecar, Eminescu a cunoscut, ba, mai mult, a preluat, cu unele modificări de lexic, transcriere și de accent, fragmente din manuscrisul păstrat la Iași. Sarcina următoare era aceea de a determina motivele pentru care Eminescu a cercetat tocmai în acea perioadă și în acest fel lucrarea lui Murgu, respectiv de a detecta evntualele ecouri ale acesteia în opera eminesciană. Primele rezultate ale acestor demersuri, care: 1. — au identificat ms. în cauză ca fiind un extras, selectiv, din cursul lui Murgu; 2. — i-au indicat motivele și importanța în economia operei eminesciene, au fost publicate în revistele clujene Tribuna (Mihai Eminescu și Eftimie Murgu, 15 ian. 1976, p. 5) și Napoca universitară (nr. 8/1976, pp. 8—9 și 10; în acest număr au apărut și cîteva «episoade» din ms. Murgu—Eminescu).

În legătură cu datarea: considerăm că perioada propusă de Rădulescu-Pogoneanu poate fi acceptată și chiar precizată; nu numai grafia, ci și complexul de preocupări ale poetului plasează executarea extrasului, cu toată probabilitatea, în toamna anului 1874. Este vorba, în această perioadă, de: 1. — eforturile lui Eminescu de a transpune în limba română Critica rațiunii pure, travaliu în cadrul căruia el s-a confruntat cu fundamentale probleme de limbă, asemănătoare, mutatis mutandis, acelora de care s-a izbit la vremea lui — și el într-o situație de pionierat — Eftimie Murgu; 2. — în toamna anului 1874, Eminescu a suplinit cursul de logică predat de Al. Xenopol la Iași; 3. — în același timp, lucrînd ca director al bibliotecii, Eminescu a avut răgazul și ocazia să consulte lucrări rare și în manuscris, între care, fără îndoială, textul lui Murgu.

Determinarea perioadei în care Eminescu a venit în contact cu manuscrisul primului curs de filosofie expus în limba română în capitala Moldovei (1834/1835), ne apropie de motivele care l-au îndemnat la această activitate: nemijlocit traducerea Criticii rațiunii pure și lecțiile de logică de la Iași și, într-o explicație mai generală, interesul său constant față de cultura română, față de limba «veche și înțeleaptă» a ei. Pledează în favoarea acestei motivații preferința lui Eminescu pentru capitolul «Analitica» din cursul lui Murgu, capitol care prezenta unele afinități cu partea tradusă din Kant. Iată o probă: «Kant în Critica socotinței curate, cu următoarele cuvinte închipuiește principiul contrazicerii [:] Nu se cuvine subiectului acel predicat care i se împotrivește» (ms. Murgu—Eminescu). Un pasaj înrudit, în traducerea din Kant: «Principiul: că nici unui lucru nu i se poate atribui un predicat, care-l contrazice, se numește principiul contradicției». Că putem pune la încercare și o finalitate didactică a extrasului o demonstrează și faptul că, deplîngînd inexistența unui manual (tipărit) de logică, poetul își exprimă intenția, tocmai în toamna anului amintit, de a realiza o astfel de lucrare (v. scrisoarea sa din 4/16 noiembrie 1874, în Convorbiri literare, 1919, p. 398). Dealtfel, așa cum arătasem și în 1976, însăși traducerea Criticii... lui Kant, prestație în contextul căreia autorul său îl cunoaște pe Murgu, începe în perspectiva unei cariere didactice, Eminescu traducîndu-l pe Kant nu atît «pentru sine însuși» (cum opinează C. Noica), cît pentru a-l utiliza în activitatea didactică sugerată cu insistență lăudabilă de ministrul Titu Maiorescu.

Referitor la maniera în care Eminescu îl preia pe Murgu, menționăm și acum că el operează unele modificări de cuvinte (astfel, în loc de «semnile concepturilor», scrie «formele concepturilor»), actualizează scrierea unor termeni și face anumite sublinieri în textul personal. Între ecourile posibile ale lui Murgu s-ar putea lua în discuție înlocuirea conceptului de «judecată» din «prima lectură» cu acela de «județ», pînă în 1877, cînd, probabil sub înrîurirea lui Maiorescu și a propriei evoluții, revine la forma «judecată».

Eugen S. CUCERZAN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Unele precizări finale

Problemele fundamentale ce se pun în legătură cu acest text eminescian, rămas în manuscrise mai bine de un secol, sînt cele ridicate de profesorul Anton Dumitriu, în scrisoarea sa, publicată în numărul trecut al revistei (p. 75—76). Încercăm să răspundem în limita informațiilor de care dispunem pînă acum.

Studiul comparativ al textului lui Eminescu și cursul lui Eftimie Murgu de logică păstrat la Biblioteca Centrală Universitară «Mihai Eminescu» din Iași, sub cota III—15, la care trimit cercetătorii, demonstrează că Eminescu pornește de la o copie a acestuia, ce urmează să fie identificată. Sînt prea importante deosebirile între textul poetului și cel al cărturarului transilvănean, ca să nu fie luate în considerare. Am grupa aceste deosebiri în mai multe categorii :

1) În textul lui Eminescu sînt omise toate titlurile prin care se marchează secțiunile cursului.

2) Se omite numerotarea paragrafelor.

3) Se omit notele marginale, care nu se putea să nu reție atenția poetului.

4) Se omit sublinierile, foarte numeroase în cursul lui E. Murgu.

5) Eminescu introduce, în partea finală, sublinieri cu cerneală roșie.

6) Întîlnim omisiuni în text și adaosuri ce nu se află în cursul de logică.

Epoca în care face Eminescu această copie trebuie pusă înainte de 1876. Grafia, hîrtia, cerneala arată că textul se situează, ca vîrstă, între *Geniu pustiu*, romanului lui Eminescu din epoca preuniversitară și *Critica rațiunii pure*, tradusă de poet în epoca studiilor universitare. Merită să reție atenția și formatul foilor, care este și cel pe care este așternută traducerea tratatului lui Kant. Eminescu putea ajunge la o copie a cursului lui Eftimie Murgu în biblioteca lui Aron Pumnul, profesorul său la Cernăuți. I. A. Rădulescu-Pogoneanu își punea această întrebare încă în 1906, în comentariile sale pe marginea traducerii tratatului lui Kant. «Ce să fie acest ciudat curs de logică ? — se întreba el. O copie de pe vreun curs al lui Aron Pumnul, ori al vreunui profesor de la Blaj, ori de pe vreo carte veche ?» Biografii lui Eminescu semnalează prezența în biblioteca lui Aron Pumnul a unui manuscris de logică, fără să dea alte amănunte. Discuții se poartă, încă în secolul trecut, în legătură cu un manuscris de «filozofie poporală», din biblioteca lui Aron Pumnul, ce se presupunea că intrase în posesia lui Eminescu. Samson Bodnărescu relatează că poetul citește mai multe pasaje «din acest manuscript» la una din ședințele Junimei ieșene. Nu se știa dacă este manuscrisul din biblioteca lui Aron Pumnul sau o copie după acesta (*Tribuna*, nr. 2, 14 ianuarie 1982). Cum în manuscrisele lui Eminescu nu se păstrează decît acest text de logică, este de presupus că poetul citește pasaje din această copie. Este posibil să fi citit tocmai pasajele subliniate cu cerneală roșie și unde găsim și o însemnare, cu aceeași cerneală, ce nu se află în cursul de logică. Eminescu revine asupra textului la o dată mult mai tîrzie copierii lui, probabil cînd ia apărarea *Logicii* lui Maiorescu, în 1877.

Împărtășim opinia profesorului A. Dumitriu, după care Eminescu își face această copie, ca instrument de lucru, în vederea traducerii tratatului lui Kant. Nu este însă de pierdut din vedere nici interesul ce-l arată Eminescu vechiului scris românesc și «limbii cronicilor bătrîne». Interesant de observat că Eminescu intervine cu sublinieri cu cerneală roșie tocmai în expunerea din cursul de logică privind problemele de limbă.

Existența cursului lui Eftimie Murgu în fondurile Bibliotecii Centrale Universitare „Mihai Eminescu" din Iași este semnalată de Emil Diaconescu în *Iașul literar*, în 1957, fără să se facă legătura cu textul eminescian. Meritul îi revine, în această privință, lui Eugen S. Cucerzan, care publică și fragmente din textul eminescian în *Napoca Universitară* din 1976. Stadiul în care se găsesc instrumentele de lucru la noi explică pierderea din vedere a unor contribuții valoroase, însă care, îngropate în publicații cu circulație restrînsă, pot scăpa din atenția cercetătorului. Nu a fost în intenția noastră să frustrăm pe nimeni și numai cine nu ne cunoaște ne poate suspecta de asemenea practici. Aducerea în discuție a acestor contribuții este — credem — o reparație suficientă pentru scăparea noastră din vedere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe de altă parte însă, considerăm că Eugen S. Cucerzan va fi de acord cu noi că spicuirile fragmentare dintr-un text de Eminescu nu pot suplini tipărirea lui integrală. Și aceasta cu atît mai mult cu cît spicuiri, precum cele din *Napoca Universitară*, nu sînt în măsură să ofere o imagine a fizionomiei manuscrisului eminescian. Este suficient să arătăm că din capitolele publicate de noi în numărul trecut nu se reţin decît cîteva fraze, şi acelea frînte de paranteze, prin care se elimină, nu ştim ce anume. Numai un exemplu: «Concepturile în privire către treapta şi modul conştiinţei în care ni le înfăţişăm se despart în *chiare* şi *întunecoase* (...), în *lămurite* şi *nelămurite* (...), în *deplinite şi nedeplinite* (...); mai pe urmă se despart în concepturi 1. cu putinţă, 2. aievnice şi 3. neapărate».

Profesorul Anton Dumitriu atrage atenţia, pe bună dreptate, asupra importanţei terminologiei latine din acest manuscris. Parantezele marchează de fapt expulzarea acesteia din textul poetului.

Descifrarea lui Eugen S. Cucerzan este şi ea defectuoasă. Cuvinte ca: *fapta, înfăţoşam, împrotiveşte, pomenit* sînt transcrise: «faţa», «înfăţişam», «împotriveşte», «format»; expresii ca: *din contra, nu se suferă una pe alta, va să însemneze, răspunde cu tăgăduirea* sînt transcrise: «din potrivă», «nu se suferă unele pe altele», «sau să însemneze», «se cuprinde cu tăgăduirea».

Editorul din *Napoca Universitară* confundă pe *s* cu *f*, şi-l învinovăţeşte pe Eminescu, implicit, de infidelitate faţă de cursul lui E. Murgu. «Despre formele („semnele" la E. Murgu — n.n.) *concepturilor*» Confuzia între *s* şi *f* se extinde şi la *p* şi *f* şi mai jos expresia *ne-am pomenit* devine «*ne-am format*».

Erorile de transcriere sînt explicabile, pînă la un anume punct, ţinînd seama de dificultăţile întîmpinate în descifrarea scrisului eminescian. Nu se poate invoca însă nici o justificare pentru «corectarea» textului unui scriitor. Un exemplu. «*...au şi obicinuit filozofii a numi acel princip*» devine «Filozofii au obicinuit a numi acel princip».

Aduc cele mai calde mulţumiri profesorului Anton Dumitriu, precum şi cercetătorilor N.A. Ursu (*Cronica*, an XVIII, nr. 17, 6 mai 1983) şi Eugen S. Cucerzan (*Tribuna*, an XXVII, nr. 22, 2 iulie 1983) pentru elucidarea unor probleme legate de acest text de logică. Contribuţia noastră se mărgineşte la publicarea sa integrală, într-o transcriere pe cît posibil fidelă şi fără intervenţii arbitrare în scrisul eminescian.

D. VATAMANIUC

O SATIRĂ VERSIFICATĂ DIN SECOLUL AL XVIII-lea

Scrisă sub formă de dialog versificat *între un preot şi un călugăr*[1], *Învăţătura cu certare a lui Răducanu, logofăt de divan din Ţara Românească, este o satiră socială, vehementă şi cam incoerentă. Ea se păstrează într-un codice miscelaneu a cărui compoziţie este grăitoare pentru nivelul lecturilor alcătuitorului său. Pomenit prin documentele divanului Ţării Româneşti*[2], *Răducanu logofăt, funcţionar laic cu lecturi preponderent bisericeşti, moralizează în spiritul eticii primar creştine. Interesant este faptul că Răducanu ţine să mărturisească paternitatea sa asupra versurilor respective* («Acest fel de istorie / Să se ştie cine-o scrie / Răducanu log(ofăt)...»), *lucru mai rar întîlnit în codicele de acest gen. Desigur, în ciuda afirmaţiei copistului, nu putem avea siguranţa că textul îi aparţine întru totul. Există unele elemente totuşi care fac ca dialogul de mai jos să poată fi încadrat în contextul literaturii din Ţara Românească de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea (o puternică notă polemică, virulenţa expresiei) şi care îl indică pe*

[1] Între numeroasele producţiuni de acest gen din literatura veche nu am întîlnit niciuna care să fi putut constitui modelul literar al scrierii pe care o prezentăm mai jos.

[2] Vezi *Documente privind relaţiile agricole în veacul al XVIII-lea în Ţara Românească*, BAR, pach. 75, doc. 93 din 1795.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

logofătul de divan ca autor al textului (o serie de slavonisme de cancelarie, unele prezente chiar în documentele copiate de el). Mărturia originalității textului este susținută de frecvente evadări din tematica tradițională a textelor parabiblice și de vehemența protestului social, a cărui adresă de altfel nu este prea bine definită, autorul amestecînd se pare obscure resentimente personale în probleme de înțeles social mai larg. Imaginînd un dialog între un preot și un călugăr, Răducanu îl acuză pe călugărul respectiv că ar fi ales calea monahală numai pentru a scăpa de presante obligații lumești (spre a evita o căsătorie): «Părinte, dar de ți-au plăcut în lume / Ca să faci tot felul de glume / Că ci te-ai călugărit / De nu te-ai căsătorit / Să dai lumii ce este plata / Și să fii în vorbă cu fata?». *Se pare chiar că acest subterfugiu al călugăririi a mai avut și nefastul rezultat de* «a băga pre altul în nevoe». *Interesant este faptul că imaginea morții, des întîlnită în «versurile» de prin manuscrisele veacului al XVIII-lea, nu mai este asociată aici cu motivul vanității celor lumești, ci cu anunțarea unei teribile și imediate judecăți terestre.*

Limba în care este prezentată puniția călugărilor nevrednici conține multe slavonisme, predominînd cele de origine sud-slavă. Deși majoritatea cuvintelor slave folosite în text au drept sursă slava bisericească, multe dintre ele îi sînt cunoscute lui Răducanu nu numai din textele religioase, ci și din documentele de cancelarie pe care le copia. Astfel volnicie *(sl.* volinŭ — *spontan, voluntar) apare aici în expresia* «a-și da gurii volnicie», *cu un sens mai apropiat de cel originar, dar îl întîlnim de mai multe ori și în documentul din 1795, citat mai sus. Influența acțiunii de copiere a documentelor se manifestă în direcția conservării sensurilor cuvintelor și în alte cazuri:* zglobiv *(răutăcios, nebun)* — «Ce ai inimă zglobivă / De stai Domnului împotrivă»), citeț *(cel care citește în biserică; forma moldovenească este* ceteț), obidă *(injurie).* a dojeni *(a prigoni, a urmări),* bold *(furcă de «îmboldit» vitele; în Moldova, sensul este* ac, ac al unei insecte). *Alteori conservatorismul privește grafic:* pohfală *(cinstire, alai; la Cantemir apare forma* pofală).*Formele specifice muntenești sînt destul de dese:* a porocli, a răsipi *(sl.* rasypat'; *forma moldovenească —* a risipi). *Am întîlnit în text mai multe cuvinte cu o circulație redusă în limbă sau cu sens neclar, unele folosite probabil numai din necesitatea obținerii rimei:* «Nu te îmbrăca în tambar / Și pui mîna în buzunar / Și te mînii ca un dămbar» (tîmbariu — *stofă, haină de stofă; etimologie multiplă*; dămbar — *neatestat; etimologie sl.* damla?).

Abundă, în special ultima parte a sfaturilor, în distihuri cu caracter sentențios, prevestind copioasa curgere a versului antonpannesc: «Ce-ți plătește îmbrăcămintea / Dacă nu-ți slujaște mintea» ;plătește — *valorează);* «Gluma cea cu dezmierdare / Duce sufletu-n pierzare»; «Nu da banul cu dobîndă / Că faci dracului izbîndă / Nu da banul pe păcate / Ca cum ai da pe bucate / Că dobînzile păcatelor / Iau fruntea bucatelor; Nu îngropa aurul, argintul / Ca să nu-l mănînce pămîntul». *Apar de asemenea într-un număr mare locuțiuni, expresii de sorginte populară:* nu-ți este aminte, nici de leac, a-și pune gurii stare, a fi în fruntea bucatelor *(a fi în capul mesei, primul căruia i se aduc bucatele la masă), a purta ponos (a avea nume rău, poreclă; întîlnit și la Anton Pann:* «Ce e frumos,poartă ponos»).

Lipsa unității de concepție a versurilor și lipsa experienței în versificare fac ca multe pasaje să fie lipsite de sens. Virulența protestului social este fără îndoială cu totul deosebită pentru această epocă, dacă ținem seamă de faptul că autorul nu incriminează o partidă boierească de pe pozițiile alteia și nici nu face ceea ce se cheamă «polemică religioasă», ci întreprinde un fel rechizitoriu social. Din păcate nu întotdeauna «indignarea face versul».

Mihai MORARU

[3] În cuprinsul miscelaneului (BAR, ms. rom. 1414), copiat între 1780—1783, în afara satirei reproduse mai jos (ff. 51 —55), mai găsim : vieți de sfinți (Macarie preafericitul, Ioan Colibașul, Alexie-omul lui Dumnezeu, Iuliana, Eustatie Plachida), *Archirie și Anadan*, fragmente din *Floarea Darurilor, Varlaam și Ioasaf, Vinerile preste an, Minunile sfîntului Sisoe* etc. Pentru descrierea completă a ms-ului, V. Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, vol. I, *Cărțile populare laice*, sub îngrijirea științifică a lui I. C. Chițimia, Edit. Academiei, 1976, p. 127—129.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[ÎNVĂŢĂTURĂ CU CERTARE]

Această mică cărticică
Scrisoare pré puţintică
Iar cu[v]inte
Aduse aminte
La tot omul fără de minte
Învăţătură cu certare
Celui mic şi celui mare
Ce nu-ş pune gurii stare
Ci umblă în chipu urşilor
Pe vremea porumbilor
Şi le pare că n-au moarte
Şi din lume nu-i vor scoate.
Acest fel de istorie
Să se ştie cine o scrie
Răducanu log[ofă]t.

Către călugărul popa îşi jăluí
Dar crezu de l-ar milui,
De ci i-au dat Dumnezeu
Să dea şi fratilui său.
Călugărul, popa,
în loc de l-ar milui
Începu a-l dojăni
Grăind multe cuvinte
Şi cu tot felul de jurăminte.
Diiaconul de obidă
rău se necăji.
Pre călugărul popa
rău il dojăneşte
Şi din gură îi grăieşte :
[Popa :] — Părinte, lasă-te de glume,
Că ai eşit dintr-această lume
Şi ţe-a pus alt nume.
Lasă-te, părinte, de rele
Şi de tot felul de bîrfele
Pentru ca să nu mergi la iad cu ele.
Întoarce-te spre fapte bune,
De ţ-e voia să dobîndeşti înţelepciune
Ţine-ţi porunca
care ţe-au dat-o Dumnezeu
Şi stăpînul tău.
Datu-ţe-au bogăţie
Să o aibi în cer la împărăţie
Numai împărţindu-o la săraci
Ca să scapi de cumpliţi draci.
Şi din cît îţi iaste neputinţa
Munceşte de-ţi ţine credinţa
Ci din cît poţi, dă îmbrăcăminte
Ca să afli la cer vâşminte.
Sileşti-te spre milostenie
Că vei afla în cer spăsenie.
Înfrînge-ţi trupul, nu-i da voe,
Că te bagă în nevoe,
Că hrana bună şi beţia
Să întăreşte spre curvia
Şi îţi închide împărăţiia.
Ci gluma cea cu dezmierdare
Duce sufletul în pierzare.
Nu da banu cu dobîndă,
Ci faci dracului izbîndă.
Şi nu da banu pe păcate
Ca cum ai da pe bucate,
Că dobînzile păcatelor
Iau fruntea bucatelor
La ospăţul dracilor.
Nici glumi cu neveste
Că moartea vine fără-de veste,
Nici ştiim zioa, nici ceasul
Cînd ne va peri glasul.
Şi ce-ţi plăteşte îmbrăcămintea.
Dacă nu-ţi slujeşte mintea.
Fereşti-te de păcat
Şi de tot lucrul cel spurcat,
Că bătrineţile te învaţă
Iar căruntele îşi stă în faţă
Şi-ţi zic că să te înţelepteşti
De rele să te fereşti.
Acum lasă deşărtăciunea, puni-o jos
Ca să-ţi fie de folos
Că acolo unde vei merge
Şi fiind tu cap de lege
Nu ştii cum ţi se va alege,
Că faptile îţi vor sta în faţă
De-ţi va fi mai mare greaţă.
Ci de multe fapte rele
Dracii vor scrişni cu dinţi în măsele
Şi vor începe a te trage
În jos la iad ca să te bage
Şi pre care îi vor apuca
În veac nu-i vor mai lăsa
Pentru aceia mă sămăresc
Ca un părinte sufletesc.
Şi şăzînd la mănăstire,
Ţine-te de dreptate
Şi te lasă de păcate
Pentru că cine dreptatea o iubeşte
Dumnezeu îl pomeneşte
Şi acela unde să pomeneşte
Şi de lucru bun să apucă
Dumnezeu îi ajută,
Că fiind bun şi smerit
Nu vei fi un om perit.
Atuncea vor ţinea toţi cu tine.
Şi, cînd te vor grăi de bine,
Rabdă să fii zăbavnec,
Nu te pripi la mînie
Ca să nu cazi în urgie
Că astăzi, mîine cinstit
Apoi batjocorit.
[Călugărul ?] :—Ce-ţi rizi de călugărie ?
Mai bine în pustie,
Pentru că cei ce să călugăreasc
Sînt în cinu îngeresc
Iar aceia strălucesc.
Că trupul iaste tină
Iar sufletul lumină
Şi ciţi pe unde te întîlnesc

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Să pleacă dă te sfinţesc.
Dar cine iar acum
din cîţi sînt pre pămînt
Numai unul iaste sfînt.
Cînd strănută zice : Spăseşte !
Alt cuvînt nu grăeşte.
Iar nu ai [ai] gură să grăeşti
Certînd să dojăneşti
Nu mai bine dumneata,
Au cum vei vrea,
Molitva ta,
Ce eşti cu inimă zglobivă
De stai Domnului împotrivă
Şi-ţi place cînd te sfinţeşte
Dar nimic nu-ţi foloseşte
Cîţi de ce treabă te va sfinţi
Şi trupul ţi să va împuţi
Şi mulţi dintr-înşii să împizmesc
Pentru căci nu-i sfinţesc,
Ci vai de ei mai rău greşăsc
Nu e minune de unul mai mare
Ci din cei proşti fieştecare.
Părinte, acum să te întristezi
Ci ca abate în jos de vezi :
Nu da trupului voinţă
Ca să nu cazi din credinţă,
Înfrînează-l cu zăbale
Ca să nu dai de zmintea[le].
Înfrînează-l trupul cu post şi cu răbdare
Ca să [nu ?] cazi în greu mai mare.
Că voi sînteţi sarea lumii
Şi vă daţi bîrfeli[i], glumii.
Ţine-ţi pravila îngerească
Răul să nu te biruiască
Tot rupul să-ţi răcească.
În inimă fie-ţi rece
Şi de toate pohtele îţi vor trece.
Nu îngropa aurul şi argintul
Ca să nu-l mănînce pămîntul,
Ci tot fă cum ţe-am spus mai sus
Scriptura încă ţe-au spus :
Nu intra la masa Domnului
cea de taină fiind întinat
Că haina pe tine să va aprinde
Şi focul de veci te va coprinde.
Ascultaţi, fraţilor, de aicea în jos
Mai bine şi de folos
Iar vedeţi ce zice Scriptura
Legea a toată învăţătura
Zice să nu fii lacom de averi
Şi să gîndeşti la mueri
Zice să nu fii armaş
Şi ciocoi de la oraş
Nici un bine
Vai de tine
Ci precum Scriptura învaţă
Numai orbilor povaţă
Fereşti-te de cădere
Dacă n-ai nici o putere
Nu te pune de fă cinste sau îmbrăcăminte
La trup făr-de minte
Iar de fraţii lui H[risto]s
Îţi rizi şi le pui ponos.
El cere să-i miluieşti
Tu zici : N-am, tăgăduieşti,
far de unde iaste să te fereşti
Tu dai să te făleşti
Iar fă[ci]nd însuţi de mîncare
Sau din fraţi fieştecare
Slujind dumnezeirii în trei feţe
Rugîndu-te ca să te înveţe
Ale cărţi[i] să le vezi,
Fapte bune să lucrezi.
Nu te îmbrăca în tambar
Şi pui mîna în buzunar
Şi te mîndii ca un dambăr
Şi umbli cu haine frumoase
Şi pre săraci îi laşi făr de oase
Bătîndu-i pe dreptate
Şi fie-ţi ţie ca un frate.
Şi vă pare că n-aveţi moarte
Şi din lume nu vă vor scoate.
Şi acest năravi al vostru
Strică şi binele nostru.
Deci cînd iaste o sărbătoare
Voi o faceţi lucrătoare
Nu te mai saturi de clacă
Gîndeşti că Dumnezeu va să-ţi tacă.
Ce stai cu mîinile în şolduri
Şi iei pe săraci în bolduri,
Dîndu-le cu bătul pe spinare
Şi tot strigi în gura mare
Ca să lucreze mai tare.
Măcar că nu le dai nimică
Şi tot îţi pare zioa mică.
Seara mergînd săracii flămînzi
Şi bătuţi să duc blestemînd
Iar tu băut şi mîncat
Şi zici că tot tu ai lucrat.
Te semeţeşti cu bani
Şi-ţi iaste nădejdea în ţigani.
Iar să vezi cum te vor scoate
Din iad şi de la moarte,
Că cei ce să hrănescu cu bătul
Lua-i-va dracul de gît cu hăţul
Şi-i vor băga la închisoare
De le va da mare strînsoare
Şi la zioa de judecată
Le va da la toţi plată.
Atunci măscărici[i]
Se vor zgîrci ca arici[i]
Cînd pîrjol îi ocoleşte,
De-i ajunge şi-i pîrleşte.
Care să învaţă de la draci
Şi-şi bat joc de săraci,
Cine de săraci îşi bate joc
În iad vor arde cu foc.
Şi-şi dă gurii volnicie
Ca să muncească în vecie.
Ce folos îţi iaste de gură
Dacă n-ai învăţătură,
Că te ţii om cu frică
Şi de săraci nu-ţi este milă,
Şi de eşti mai mare şi de cinste,
Ce-ţi ieşi afară din minte ?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bine să te socotești
Ca să nu te poroclești
Că precum îți va fi mintea
Așa îți va fi cinstea
[Popa ?] : — Părinte,
dar de ți-au plăcut în lume
Ca să faci tot felul de glume
Că ei te-ai călugărit
De nu te-ai căsătorit
Să dai lumii ce este plata
Și să fii în vorbă cu fata,
Ci de a ta bunăvoie
Bagi pre altul în nevoie
Ci de faci păcatul
Că-ți pui pre altul
De ce îți bați joc de al tău frate
Cînd îl vezi la greotate ?
Că de ale lui cuvinte
Nici de leac nu-ți este aminte
Că ucenic lui H[risto]s te-ai băgat
Și de dînsul te-ai lăsat
Și te-ai apucat de păcat
Și de lucrul cel spurcat.
Ci tot lăcomești la bani
Au știi lungime de ani ?
Fraților, păzi-ți-vă,
ca și mulți din ceilalți
Că lumea aceasta ieste înșălătoare
Și viața trecătoare,
Că de nu vă veți preatrufi
Foarte fericiți ați fi
Și citeț sau cărturareț
Să nu fie măreț.
Fraților, păzi-ți-vă de curvie
Și de spurcata necurăție
Ca să fiți cu H[risto]s în veci.
Grele vă par învățăturile
Dar mai grele sînt săcurile
Că numai cît te găsește
Îndată te pocăește.
Ci acum cine aceasta o vor citi
Cu capetele vor clăti
Zicînd că nu este nici de treabă
Lucrul lor să nu le fie cu ispravă.

Nimic să nu vă scîrbiți
Sau ceva rău să gîndiți
Căci eu aș vrea să fiți
toți spășiți
Și de îngeri păziți.
O curvă de muere
Ia multă avere
Cu drag cum amăgește
Pe toți mari și mici
Călugări și vlădici
Care pe unde te întîlnește
Numaidecît te îndrăgește.
Nu voiu să te răsipesc
Ci tot să te mai grămădesc
Și într-a cui mînă încape
Nicidecum nu mai scapă.
Și care te dobîndesc
Nu te prea foarte vădesc
Ci tot să chieltuiesc
Pînă să sărăcesc
Încă și viața le trece
Și intră în pămînt rece
Iar cum că averea tot trăiește
Și pre alți[i] amăgește.
Că lumea iaste într-o... (?)
Nu așteaptă sfîrșit să vie.
Cînd faceți prăznuiri
Pe la sfintele mînăstiri
Și cînd faceți Domnului cinste
Atuncea vă ieșiți din minte,
Că săturați pre cel sătul
Care are din destul.
Aceia în cinste și în pohfală
Iar pe săraci îi dați afară,
Aceia băuți și mîncați
Iar săracii bătuți și injurați.
Apoi după acestea toate
Cînd vă gătiți de ospăț
Gătiți și cîte un băț
Săracii tot ia bețe
Ca altădată să vă învețe.

Sfîrșit.

Amin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIALOGUL ARTELOR

SALVADOR DALI

Fragmente dintr-un eseu...

1. *Alchimia dinlăuntru.* Enumerarea cîtorva din aluviunile care s-au suprapus în formația spirituală a lui Salvador Dali ar putea da o imagine falsă asupra personalității artistice a pictorului. Fără îndoială, aceaste înrîuriri și referințe, mărturisite adesea de însuși artistul, sînt exacte. Ele sînt, însă, simple pretexte pentru dezlănțuirea feeriei interioare, ca și a celei răsfrînte în operă. Datele din afară își filtrează înrîurirea prin transmutații nebănuite, adesea prin ricoșeu și în contradicție cu realitatea zisă obiectivă.

Astfel, universul pe care Dali, artistul cunoscător al teoriilor cosmologice actuale îl reprezintă pictural, nu este un reflex al cosmosului în dilatație și evoluție permanentă, pe care îl admit astronomii. Dimpotrivă pictorul îl reprezintă în construcție, redus la un simplu punct în spațiu, coincident ființei sale proprii, într-un anumit moment : Univers subiectiv, recreat. Omul, în acest univers, nu se pierde în imensitate, ci reduce nemărginirea la existența proprie : timpul nu-și risipește durata în eternitate, ci se concentrează în clipă. Artistul dă o entorsă viguroasă datelor științifice, pe care le interpretează după fantezia lui personală : *«Universul se reduce la momentul de față»* (Salvador Dali).

Tot astfel, tehnica picturală și învățămîntul maeștrilor. Acestea nu au făcu altceva decît să ajute pe Dali să se exprime într-un mod care îi este propriu. Dovadă : tehnica de lucru a unuia din primele sale tablouri, pictat în adolescență, pe tăblia unei uși vechi, mîncate de cărți : Dali a așezat ușa pe două scaune și, înarmat cu două tuburi de culoare, roș-vermillon și carmin, pe care le ținea în mîna stîngă, și un tub conținînd culoare albă, ținut în mîna dreaptă, a început să picteze o grădamă de cireșe, aflate alături. Lucrul, descris în cartea sa, *La vie secrète* (p. 66 ș.u.), a început ca un joc ritmic, pictînd cireașă cu cireașă ; fiecare fruct era redat prin trei culori : pasta vermillon reprezenta zona clară a fiecărei cireșe, luminată de soare, carminul indica umbra iar albul înfățișa reflexul de pe fiecare fruct. Astfel, Dali — aflat în plină adolescență și înainte de a fi luat o singură lecție de desen — și-a început lucrul, ca un dans ritmic : pastă vermillon — carmin — reflex alb ; pastă vermillon, carmin, reflex alb... tac, tac, tac, în cadență regulată, ca un dans fascinant al culorii și formelor, al întregului său corp în excitație violentă. Cireșele dobîndiră în această transpunere, o realitate halucinantă. Adevărat «trompe-l'oeil».

Cîțiva țărani care se apropiaseră de tablou au rămas înmărmuriți : ar fi fost ispitiți să întindă mîinile și să culeagă, naiv, fructe. Veridicul și realismul tabloului, aveau să fie mărite de pictor prin colajul direct al cozilor de cireșe, fixate mai tîrziu pe fondul picturii, ca și prin etalarea cîtorva viermișori scoși cu acul, din fructe, și puse deasupra cireșelor figurate...

Înaintea oricărei tehnici sau învățămînt doctrinal, Dali a elaborat, așadar, o metodă de lucru ce avea să-l apropie, în prima fază a activității sale, de impresioniști. Idealul era pentru Dali de a *«obține o suprafață plină de mici puncte, întocmai ca în epoca pointillistă, cu diferența totuși că între puncte se vor afla în aparență distanțe variabile și situații spațiale diferite»* (A. Bosquet).

Pictorul se raportează, în același timp, la tehnici de lucru clasice, în care pînza va fi «plină de puncte», putînd conduce la reprezentări vii de obiecte. Se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

referă astfel la tehnica numită, pe timpul lui Velasquez, *la bravura del tócco*, «talentul tușei»; pînza va fi împroșcată de puncte colorate diverse, ca în pictura lui Georges Mathieu, sau, pentru a ne referi la un artist al secolului XIX, la tehnica lui Maissonier, pictorul care a știut să pună în valoare pe pînză semnificația «particulelor», adevărați «atomi», destinați a crea în pictură «situații în spațiu».

Obsedat de realism și veridic, Dali își propune să îmbine fotografia și «conjugarea noilor tehnici spațiale într-o sinteză. care ar putea fi definită în adevăr, ca fiind clasică, și chiar „absolut clasică"» (A. Bosquet).

Pictorul își va consacra o bună parte din operă naturii moarte, timp de cîteva luni va lucra la pînza intitulată *Pîinea*, halucinantă de adevăr și relief.

*

Privită într-o incidență de filosofie a culturii, tehnica și semnificația artelor plastice înfățișează raportul dintre înțelegerea umană și realitatea zisă obiectivă.

Această receptare și transpunere a lumii din afară a îmbrăcat, în cursul evoluției istorice, forme de nesfîrșită nuanțare, înșiruite între schematizarea contururilor exterioare, realism naiv, unicitate a unei viziuni artistice personale și mărturia unei *dezantropomorfizări*, adică a unei emancipări de viziunea gregară a spectacolului, oferit de viața cotidiană.

Ne propunem, după notarea acestor premise, să stabilim locul ocupat în această evoluție de ceea ce am putea numi: galaxia salvadordaliană.

2. *Semne din lumea cu patru dimensiuni.* O cuprindere a personalității artistice a lui Salvador Dali este anevoioasă criticului, care nu a putut-o intui direct în multiplicitatea manifestărilor sale; în adevăr, o parte din aceste activități a avut o durată efemeră, sau nu poate fi judecată decît după fotografii sau aprecieri streine. Unele din aceste activități nu pot fi cunoscute, nefiind nici măcar fotografiate, ca, de pildă, îndeletnicirile sale de giuvaergiu, sau de organizator de serbări somptuoase, de stupefiantă originalitate, ca balul Besteigui la Veneția, în care Dali și Gala au apărut, în imensele săli ale palatului, mascați în uriași, înalți de șapte metri; Dali, regizor de balet, nu a putut fi apreciat decît de publicul american *(Labyrinthe*, 1941, *Tristan nebun*, 1944), ca și, dealtminteri, inventatorul de mecanisme sau procedee de publicitate; creatorul de vitrine, de manechine de ceară, de «obiecte» suprarealiste, proiecte de costume ale dansatoarelor (costumul Lyanei Daydé, pentru opera *Culegătoarea de struguri*, organizată împreună cu Serge Lifar) sau decorator de spectacole *(Visul zeiței Venus*, New York, integrînd într-un decor de o fantezie uluitoare o imagine din Botticelli...) nu poate fi judecat decît după cîteva reproduceri fotografice.

Aprecierea teoreticianului, memoralistului și, în general, a scriitorului poate fi, în schimb, directă, cel puțin, prin mijlocirea textelor revăzute, ortografia franceză a lui Salvador Dali fiind din cele mai... originale.

Aceste pagini vădesc un artist al cuvîntului — cu toate aproximațiile și exagerările expresiei, încărcată de hiperbole și imagini crude, de șoc. Stilul lui Dali, simplu și expozitiv în narația directă, devine dintr-o dată emfatic, încărcat, incoerent și difuz, păstrîndu-și, totuși, în ritmul cuceritor al frazei, prelungită prin cascada enumerărilor, cadență și stăpînire; narației topice îi urmează la interval de cîteva pagini elucubrații, asociații disparate de imagini, verbalism incontinent. Sînt cu deosebire supărătoare dezordinea și exhibiționismul propriei persoane (termenul nu este luat în sens psihiatric), egoismul nemăsurat și formulele descumpănitoare, amestecînd într-un jargon compozit termeni științifici și filosofici, artistici și psihiatrici, folosiți pentru valoarea lor de rezonanță sonoră, ca, de pildă, enumerarea «cadrului valorilor daliniene»: *«trinitate a nebuniei oamenilor geodezici, ai lui Fuller, întemeiată pe triunghiul trifolic al celor trei nebunii trinitare»*, sau: *«automate liliputiene L.S.D. 28, lucrînd împotriva legii cauzalității, sub presiune ciclotronică și fără preciziune»* etc., etc.

Cititorul care va depăși aceste lunecări pe schiurile fanteziei, descoperă un temperament de scriitor, vădind imaginație, simț sigur al cadenței frazei și al inventivității verbale. Va afla, în același timp, pe povestitorul care, la șapte ani,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a închipuit această savuroasă fantezie narativă (*Jurnal*, p. 41—42): *«Într-o noapte de iarnă, un copil se pilmbă împreună cu masa sa, sub o ploaie de stele căzătoare. Copilul culege de pe jos o stea și o duce acasă, unde o așează pe măsuța de la căpătîiul patului, acoperind-o cu un pahar întors. A doua zi, la deșteptare, copilul scoate un țipăt disperat: în timpul nopții, steaua fusese mîncată de un vierme...».*

3. *Urme de creion și pensulă, pe întinderea pînzei.* Iubitorul de frumos se pilmbă printre miracole, care niciodată nu sînt aidoma, unele cu altele. Pentru el, viața este încîntare și bucurie în metamorfoză și peregrinări. El își întrerupe lectura unei pagini din Dante sau Balzac, pentru a se plimba sub bolta care-i descopere viziunea lui Rafael sau Michelangelo; evocă apoi, în murmur scăzut, adevărată vorbire cu sine, un vers dintr-un poem vechi egiptean, dintr-un poem de Goethe sau Baudelaire, murmur care devine cîntec în fredonarea unui ecou din Bach sau Haendel; se oprește apoi în fața liniei arhtecturale; se exaltă în fața explozei de lumină încarcerată, pentru eternitate, pe o pînză, sau se leagănă mental, în ritm, odată cu înmlădirea corpurilor omenești în dănțuire.

Iubitorul de frumos trăiește bucuria schimbărilor și noutății neîncetat împrospătate. Schimbarea nu se află însă numai în forma lucrurilor reprezentate, ci și în *sistemul de semne*, de coordonate, de peisaje interioare care au fost smulse din suflete și întrupate acolo, pe hîrtie, în piatră, în cîntec și mișcare. Marea taină a *valorii* se află aci: în crearea unei noi viziuni, care nu a mai fost a nimănui. În zămislirea structurii unei noi lumi, proprie marelui artist, acesta își făurește singur, ca pentru sine, un nou spațiu, o nouă cadență dată timpului, alte categorii de gîndire și alt regim de realitate, un alfabet propriu de expresie și simboluri de tălmăcire a lucrurilor, ce nu au mai fost încă folosite, revelînd prin acestea toate, un *stil* personal, unic, presupunînd în același timp o tehnică de lucru, proprie.

Iubitorul de frumos înțelege din această plimbare printre valori, două lucruri: a) cel ce nu a reușit să-și elaboreze acest *sistem unic* de semne, nu este un artist, ci un cîrpaci și un industriaș artistic; b) piatra de încercare definind pe criticul de artă este reprezentată prin putința acestuia de *a descifra aceste sisteme de semne* și de a le putea raporta la universul interior, care le-a zămislit.

În posesia acestui criteriu, criticul oprit în fața pînzelor lui Salvador Dali, va avea să răspundă: prin ce căluziri interioare acest artist a fost în măsură să recreeze realitatea zisă obiectivă?; reprezintă, această realitate recreată, o nouă simetire de structură, față de celelalte opere, sau este o simplă imitație sau expresie fără interes artistic?; care au fost sensurile, implicate sau clar exprimate, simbolice sau gratuite, prin mijlocirea cărora artistul și-a zămislit o lume proprie?

Punem, cu alte cuvinte, în discuție, autenticitatea și valoarea artistică a operei lui Salvador Dali.

•

Această operă ocupă un loc singular în artele plastice, diferențiindu-se prin atmosferă, viziune a lumii, colorit, subiecte și tehnică, în raport cu diferitele orientări artistice contemporane, sau chiar înlăuntrul mișcării suprarealiste, cu care prezintă afinități și corespondențe mai apropiate. Diferitele sale faze de evoluție, cînd a suferit influențe impresioniste, cubiste sau futuriste, nu i-au știrbit această originalitate funciară. Un tablou al lui Dali apare ca expresia unei personalități artistice depășind sau negînd orice similitudine — cu toate că artistul și-a propus, în cursul evoluției sale, modelul artistic al mai multor meșteri — definindu-și o structură personală, deși absoarbe, apropiindu-și pînă la nerecunoaștere, specificul sufletului spaniol, sau efluviile regiunii sale de obîrșie, Port Lligat sau Cadaquès.

Însemnătatea artitsică a lui Salvador Dali se revelează spiritului fascinat sub emoția contemplării unor opere ca *Santiago cel Mare*, *Visul lui Christofor Columb*, *Asumpto corpuscularia Lapislazulina* sau *Răpirea miraculoasă*.

Salvador Dali pune în fiecare dintre tablourile sale problema fundamentală ce se impune oricărui artist: recrearea realității, după o viziune proprie. Această recreere este, la Salvador Dali, deopotrivă firească, obligatorie, *necesară*, fiind o expresie directă a unei complexiuni psiho-fiziologice, a unui fel de a fi și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a trăi, dar și a unei metode, urmărită uneori voluntar, alteori — și mai ales — prin adiacență la structurile de adîncime ale lumii, amănunțită sub diferitele sale înfățișări în mai multe mărturii, dar sintetizată — după opinia noastră, definitiv — în aceste rînduri din al său *Jurnal* (pag. 241) : «*Am avut dintotdeauna obiceiul de a parcurge ziarele, aș zice, de-a-ndoaselea. În loc de a citi știrile, le privesc și le văd. Încă din timpul adolescenței, vedeam printre șerpuirile tipografice, în momentul cînd clipeam, jocurile de fotbal, ca și cum ar fi fost reprezentate la televiziune. Adesea, în timpul pauzei, eram obligat să mă odihnesc, într-atît peripețiile jocului mă oboseau. Astăzi, pe ziarele văzute de-a-ndoaselea, văd lucruri miraculoase, prinse într-un atare vîrtej de mișcare, încît sînt obligat într-un elan sublim de pop'art dalinian — să pictez din nou ziarele conținînd comori estetice, adesea demne de Fidias.*»

Pentru un atare eidetic și vizionar problema realității și a recreerii acesteia își află o soluție directă.

Dali este un «clasic-baroc», «însetat de grandios». Pentru un atare artist arta se reduce la evocarea unor «intersemne», a unor presimțiri tainice stabilind corespondențe între lucrurile cele mai disparate ale lumii. Principiul «corespondențelor» stabilit de Swedenborg și vizionari, William Blake, mai ales, reluat de romanticii germani și formulat de Baudelaire, își află în tehnica spirituală a lui Dali una din înfăptuiri. Noțiunea de *voyance*, reclamată teoretic atît de stăruitor de Arthur Rimbaud, devine la Dali un fapt cotidian de *a doua vedere*, adică de intuire spontană a unei realități *transmundane*. Paralela ce s-ar putea face cu Böcklin, cu care Dali stabilește o apropiere, este, după opinia noastră, superficială. Dali merge mult mai în adînc. El restructurează total lumea, după noi simetrii.

Ne vom întreba, astfel : prin ce metode de tehnică, spirtuală, artistică, operează Dali această transmutație a lumii ?

Ion BIBERI

TUDOR VIANU: [ÎN SPAȚIUL GRĂDINILOR]

(II)

2. Grădina și apa

Utilizarea apelor în grădini, unde ele aduc elementul înviorător pentru vegetație și contribuie să purifice și să răcorească atmosfera, este de asemeni un procedeu dintre cele mai vechi. Grădinile egiptene îl cunoșteau. De-atunci apa a fost mereu întrebuințată ca element decorativ în grădini, dar mai cu seamă în acele ale Renașterii și Barocului italian și francez, ca și în acele ale Spaniei maure, unde uscăciunea aerului îi dădea un preț deosebit. Formele obținute prin întrebuințarea decorativă a apei în grădini sunt dintre cele mai variate. Aceste forme sunt construite prin analogie cu acele pe care le prezintă natura : izvorul a dat naștere fîntînii izbucnind dintr-un perete sau dintr-o coloană, apa curgătoare a produs canalele, apa stătătoare a determinat bazinele și cupolele monumentale. Cascadele au fost de asemeni imitate. Jocurile de apă (fîntînile arteziene) dezvoltă, la rîndul lor, accidente hidraulice care apar uneori în natură. Toate formele naturale ale apei revin deci în formele ei artistice.

Printre toate aceste forme, fîntînile arteziene au luat o dezvoltare artistică deosebită [1]. Monumentul lor cel mai renumit este parcul Villei d'Este din Tivoli, grădinile Alhambrei și ale Generalifului Grenadei, parcul din Versailles ; fîntînile arteziene în grădina oamenilor muncii din Leningrad. La Alhambra, apa trece din

[1] Schopenhauer a introdus arta jocurilor de apă (hidraulice) în Sistemul artelor, ca una care folosește un material și reprezintă o energie naturală, pe care nu le mai întrebuințează și o altă artă. Căci dacă formele arhitectonice rezultă din raportul gravității cu rezistența, cele ale hidraulicei exprimă greutatea materiei fluide, prin care se introduce un element nou în artele materiei anorganice : *mișcarea*. Cf. Schopenhauer, *op. cit.*, I, pg. 257).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

grădini în încăperile palatului, unde circulă prin rigole săpate în marmură, se adună în bazine și sar în fîntîni arteziene. Jocurile de apă ale grădinei au apoi forme și amplasamente dintre cele mai variate. Se poate distinge raza izolată de apă sau razele împreunate deasupra aleilor, ca în «bălțile de apă» ale Generalifului. Jocurile de apă se mai pot înșira pe perimetrul unui bazin sau pot izbucni din mijlocul lui, întruchipînd diferite figuri geometrice, ca în bazinul lui Neptun de la Versailles.

O monografie specială ar putea fi consacrată hidraulicei la Villa d'Este. Întîmpinăm aici monumentul care a dezvoltat mai mult valorile estetice ale acestei arte. Apa țîșnește la Villa d'Este din toate punctele, subliniază toate perspectivele și formele, într-o abundență de motive și în ansambluri atît de bogate, încît întregul dobîndește un caracter feeric, foarte expresiv pentru epoca barocului din care datează acest monument (1549). Amintim dintre aspectele hidraulice ale Villei d'Este, «Calea celor o sută de fîntîni» (Viale dello cento fontane), cu șirul lor de fîntîni săritoare deasupra unei duble linii etajate de fîntîni murale, țîșnind dintre boschete. «Marea fîntînă» (la grande fontana) primește apa ei dintr-un șuvoi al rîului locului, Annienul, pe care-l adună într-un bazin și-l revarsă ca pe o beteală, care îmbracă forma lui rotundă, într-un bazin inferior, în timp ce alte zeci de raze de apă țîșnesc din vasele așezate pe balustrada terasei construite în jurul acestui mare ansamblu hidraulic. Căderile de apă, un accident natural caracteristic peisagiului de la Tivoli, sînt folosite și la Villa d'Este, în serii descendente, pornind de la vestita orgă hidraulică (compoziție arhitectonică monumentală cu hermeși și volute) și continuînd să cadă pe un șir de terase legate prin scări, pe ale căror balustrade apa se scurge de asemeni ca un repede și limpede rîu. Emanațiile fragede ale grădinei, împreună cu sunetele ei, combinate din susurul sau vîjîitul atîtor ape mișcătoare, produc un efect artistic care vorbește tuturor simțurilor.

La Villa d'Este, la Alhambra, la Generalif și la Versailles, arta hidraulică a dat naștere unor creații care valorează prin ele însele, depășind rolul și funcțiunea ei într-o compoziție peisagistică. Arstistul peisagist n-are însă decît rareori posibilitatea unor creații ca cele amintite mai sus. Apa poate rămîne, pentru el, numai un element în slujba grădinei : Un bazin are funcțiunea de a întrerupe o perspectivă prea lungă și monotonă sau de a masca întretăierea a două sau mai multe perspective. Liniștita apă adunată în bazine răsfrînge cerul și vegetația din preajmă și obține mari efecte picturale. Transparența apei creează apoi spații noi și extinde pe acele reale ale grădinii. Fîntînile săritoare multiple sau cu rază unică pot puncta de asemeni o perspectivă sau pot sublinia circonferința locului în care se unesc mai multe alei. Cascadele introduc, în fine, un element de pitoresc pe care îl va aprecia dealtfel mai mult grădina de tip preromantic, speculat și el adeseori. Ne mărginim a aminti în această privință cascada parcului din Saint-Cloud, renumit prin «aleia de apă», care ajunge la o mare compoziție hidraulică, opera lui Antoine Le Pautre și Mansait (1660). Această compoziție cuprinde trei părți : apa provenind dintr-o fîntînă așezată pe o terasă cu statui cade pe un dublu rînd de trepte și ajunge pe o suprafață plană, de unde este condusă către cascada inferioară în formă de potcoavă, în mijlocul căreia sunt etajate mai multe cupe uriașe ; după ce străbate toate aceste recipiente, apa se adună și se liniștește în fine într-un mare bazin. Cascada din Saint-Cloud, operă de o mare armonie, trece drept capodopera genului.

3. *Sculptura în grădini*

Ideia de a popula spațiul grădinilor cu o lume întreagă de statui datează din epoca romană a Cezarilor. Renașterea italiană a reluat acest procedeu, folosind uneori chiar resturile sculpturale provenind din antichitatea romană. După cum a arătat Iacob Burckhardt, *«fragmente sculpturale și inscripții, care nu puteau fi întrebuințate ca ornamente în interiorul clădirilor, erau folosite de-a lungul zidurilor grădinilor, printre verdeața locului, cu intenția de a poduce un efect elegiac. Reliefuri romane erau adeseori încrustate și în fațadele orientate către grădină ale unora dintre vilele Renașterii».*[1]. Vasari vorbind despre Lorenzetto amin-

[1] I. Burckardt, *Geschichte der Baukunst (Die Renaissance in Italien)*, 1867, 5 Aufl. 1917, p. 256.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teşte de bogatele reliefuri şi fragmente sculpturale antice încrustate în faţada dinspre grădină a Palatului della Valle din Roma.[1] În biografia lui Perini se vorbeşte de asemeni despre mica grădină a Arhiepiscopului de Cypru, cu frumoasele ei statui şi antichităţi, printre care un Bacchus scos din săpături archeologice. Tot Vasari notează obiceiul vremii de a plasa statuile în firide tăiate în masivul vegetal. Deprinderea de a popula grădina cu statui, aşezate într-o perspectivă liberă sau legate fie de un masiv vegetal, fie de o fîntînă sau un bazin, ca la Versailles, a devenit apoi atît de generală, încît astăzi nu există grădină mai mare care să n-o folosească.

Dintre operele sculpturii pot fi folosite în grădini, mai întîi stutuile cu figuraţie umană. Desigur, nu e potrivită într-o grădină, unde ciculaţia e mai restrînsă şi unde atitudinea trecătorului, venit să se odihnească, e mai contemplativă, statuia unui mare bărbat de stat sau a unui general, adică ale unor personalităţi care au trăit în vîrtejul evenimentelor sociale şi care le-au determinat. Mult mai potrivit pentru spaţiul liniştit şi izolat al grădinii este statuia sau bustul unui poet sau al unui artist. Dar, în afară de statuile cu figuraţie umană, se poate întrebuinţa în grădini şi plastica animalieră. O corelaţie firească indică grădina drept cadrul acestui gen al plasticei şi, de fapt, cel mai de seamă sculptor animalier al veacului al XIX-lea, Barye, şi-a putut realiza temele sale în legătură cu decorarea grădinilor de la Tuillerii. Nenumărate sunt motivele animaliere indicate pentru grădini şi în legătură cu feluritele ei elemente constructive. Vom aminti delfinii care străjuiesc bazinele şi uneori le alimentează cu apa proectată de boturile lor (ca în parcul din Kiev), urşii la intrarea grotelor (ca în parcul Expoziţiei din Bucureşti), pelicani pe soclul unei fîntîni. (Cp. şi leul luptîndu-se cu un şarpe al lui Barye, la Tuillerii). Mitologia greco-romană a dat şi ea teme numeroase plasticei grădinilor, mai ales în epocele care puneau la baza culturii lor cunoştinţa antichităţii. Din multele exemple care s-ar putea aminti în această direcţie notez quadriga cu patru cai zbucnind de pe platforma aşezată în mijlocul bazinului lui Apollo de pe axa mare a parcului din Versailles. Mai amintesc, de la Versailles, bazinul Latonei, unde statuia zeiţei domina ansamblul cupelor suprapuse care primesc şi îşi varsă mai jos apa lor. Un moment renumit al mitologiei în grădini este şi statuia lui Apollo cu aleea celor nouă muze în parcul din Pavlovsk, opere ale secolului al XVIII-lea. În fine, sunt indicate pentru plastica grădinilor temele groteşti şi idilice, cum sînt garguile care alimentează unele fîntîni sau micile statui de copii. De cînd renumitul Manneken-Pis din Bruxelles (opera lui Duquesney, 1619) a amuzat epoca prin nuditatea lui inocentă, fîntînile sau aleile împodobite cu statui de copii, uneori însoţite cu animale, au fost folosite cu o deosebită favoare în arta grădinilor. Copilul cu purceluşul (Lübeck) şi copilul care cîntă din cimpoi (Bremen), reproduse în tratatul lui Meyer-Ries, sunt dintre exemplele care pot fi citate.

Sculpturile pot avea o multiplă funcţiune artistică în ansamblul grădinii. Mai întîi pe aceea de a întrerupe sau de a limita o perspectivă, atunci cînd prin marea ei întindere aceasta poate deveni monotonă. Cînd statuile sunt aşezate în marginea unei alei, ele introduc un ritm în desfăşurarea ei. În sfîrşit, un şir de statui poate sublinia forma geometrică a unui bazin sau a unei pajişti poligonale sau circulare.

O atenţie deosebită trebuie dată materialului statuar. Marmora este indicată atunci cînd statuia se desprinde pe fondul întunecat al unui masiv vegetal, cu care ea alcătuieşte un contrast eclatant. Este de preferat însă bronzul cînd statuia este plasată într-o perspectivă liberă şi se detaşează pe zarea limpede şi în lumina mare a zilei. Întrebuinţarea materialelor friabile, cum este ghipsul, expuse deteriorării rapide, trebuie în tot cazul evitată. De asemeni se cuvine a fi ocolite sculpturile în mărime naturală şi cu atît mai mult cele în dimensiuni mai mici ca ale naturii, pe care imensitatea spaţiului liber şi siluetele gigantice ale copacilor din preajmă le comprimă încă mai mult. Trebuie spus, cu această ocazie, că sculpturile instalate în Parcul de cultură şi odihnă, sau la stadionul Dinamo din Capitala noastră, n-au realizat aceste din urmă cerinţe şi că, îndată ce se va prezenta prilejul turnării sau al reproducerii lor într-un material plastic superior, va trebui să se studieze şi posibilitatea măririi lor la scară. Statuia de mici dimensiuni aşezată în spaţii mari nu poate să-şi îndeplinească funcţiunea ei artistică şi duce, de obicei, la un efect opus aceluia urmărit.

(Va urma)

[1] Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, IV.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marin SORESCU

Bibliotecă de poezie românească

Ideea unei antologii a poeziei românești nu este, evident, nouă. Și, evident, nu va fi nici ultima antologie de acest fel. În alte țări sînt mult mai frecvente decît la noi asemenea culegeri menite a atrage atenția asupra literaturii și, într-un fel, a-l scuti pe cititorul grăbit de efortul unei selecții personale, oferindu-i bucăți alese și, ca să zic așa, gata citite. Lumea de azi se grăbește, n-are timp să se emoționeze chiar într-atît și, vorba criticului — ars longa... Și asta îl sperie.

Beneficiarul unei astfel de antologii este în primul rînd autorul, care se gîndise întîi la o antologie a poezei chineze, dar s-a răzgîndit în ultimul moment, optînd pentru una mai apropiată în timp și spațiu.

Ne-am putut da seama cu această ocazie că poezia română este, poate, singurul nostru zid chinezesc care s-a ridicat singur, apărîndu-se și apărîndu-ne sufletul.

Prezenta culegere nu-și dorește decît să schițeze cîteva repere, porți și creneluri din acest zid, care are avantajul că este totodată deschis. În același timp și zid și deschis. De netrecut și invitînd întreaga lume să-l treacă.

•

Cineva m-a trezit brusc din somn și mi-a cerut la fel de brusc o părere, părerea mea despre poezia populară. Care ? am întrebat eu frecîndu-mă la un ochi. Românească, mi s-a răspuns, nu știi care este poezia populară cea mai populară ? Mi-am adus aminte că recitisem de curînd sau poate tocmai visasem minunata culegere a lui G. Teodorescu, reapărută după circa 100 de ani. La început, imediat după ce a fost cuvîntul, românesc, a fost poezia noastră anonimă. Cu ea trebuie să înceapă orice antologie. Prima antologie, și poate cea mai frumoasă, am răsfoit-o cu urechea în satul meu înainte de a învăța să citesc, o extraordinară colecție de voci și sentimente care mi s-au imprimat adînc în minte. Era vremea războiului și fetele de la noi rămase la vatră, rămase să constituie, împreună cu copiii și bătrînii, țara, puneau în cîntecele lor de la clăci, seara, atîta jale și atîta simțire, încît aveai impresia că sfîrșitul lumii este aproape și că trebuie să apucăm să-l cîntăm și să-l plîngem, înainte de a se întîmpla.

Așa mi s-a deschis gustul, din auzite, pentru marele tezaur al folclorului românesc. E de prisos să spun că multe din primele mele încercări poetice erau în acest stil. Era cît pe ce să devin popular *(avant la lettre). Am rămas cu nostalgia liricii noastre anonime, cu măreția lumii fabuloase și eroice a baladelor și cu sentimentul că încă facem prea puțin pentru valorificarea acestei comori. Nu în sensul în care se valorifică de obicei comorile : se iau banii din salbe și se fac cercei. Ar trebui, mai ales, o cercetare minuțioasă și o înregistrare temeinică a doinelor, strigăturilor, cîntecelor de haiducie, acum cît nu e încă prea tîrziu. Pentru că, vai, pentru satul românesc a început tîrziul. Cînd satul va fi tot una cu orașul, civilizat bine, civilizat de tot, poezia populară nu va mai exista.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Înainte de a ne apuca pesimismul total, să spunem însă că putem întîlni la tot pasul capodopere ale literaturii, în toate genurile. Literatura noastră, cît de cît cultă și cît de cît incultă, e doar în vîrstă de 250 de ani (o socoteală : de la Amărîtă turturică *pînă la* Amărîte de tractor, *cum am citit sau aș fi putut citi într-o culegere, au trecut în fond puțini ani). Marea literatură, cea de care vorbim, s-a creat însă într-o lungă, prealungă perioadă preistorică, preaistorică și mai ales medievală. Ea se întinde de la «torna, torna, fratre» (asta cred că a fost de-a dreptul proză, dacă nu chiar turnătorie, continuarea vezi-o în* Mioriţa) *pînă la neasemuitul șirag de perle, unele fixate în conștiința noastră de strădania lui Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, Tocilescu și Cristea N. Țapu, Candrea, Densusianu, Birseanu, Jarnik, precum și alții, mai puțin cunoscuți lăutari care sînt în stare să-ți risipească într-o seară în vînt o adevărată colecție de 300—400 pagini care se ascultă, se beau și aproape că se uită dacă n-ai rămîne în suflet cu o umbră de nostalgie vagă, dar persistentă ca păcatul originar. Poezia populară română, ca să închei, este păcatul nostru originar (de cel original nu mai vorbim, că e păcat) și ar fi o pierdere imensă să ne debarasăm de el.*

Ce să alegem spre exemplificare din atîta noian de civilizație lirică ? Căci aș vrea să începem cu această zonă de magmă mocnind în suflete și izbucnind în cuvinte care nu sînt altceva decît o cu totul și cu totul filtrare de flacără.

I. Poezia populară

DOMNUL CHIPOR CRAI

La cimp. la cîmpie,
Unde tufă nu e,
Făr'decît că-mi este
Un ciungur înalt,
Înalt și minunat,
Făr'de ciot de leac !
În el s-acloat
Corb, pasăre neagră
Lighioană-ntreagă,
Lișiță domnească,
Silă-mpărătească.
Cuibul că-și făcea :
Cu oase de cal,
Rabdă vînturi tari ;
Cu piei de junici,
Rabdă vînturi reci.
Și ea să oua
În luna lui Undrea,
Cînd e vremea rea.
Puii că-mi scotea
În luna lui Făurar,
Cînd sînt vremuri tari !
Puii că-mi scotea ;
Dar cu ce-i hrănea ?
Cu ceoșvîrți de miei
De la vătășei ;
Cu felii de caș
De la ciobănaș.
Și ea că-i creștea
Măricei, dolofănei.
Sălta și zbura
Peste Nadolie,
Cele țări pustie,
Să ia frunză de căpșună,
Să dea puilor în gură.
Ea că-mi și pleca,
Iar cînd se-ntorcea,
Departe-mi zărea
Ciungur dărîmat,
Cuibul ei stricat.
Și ea că-mi sosea,
Puii că-i vedea,
Puii omoriți,
La pămînt trîntiți !
Cu aripi lăsate,
Gurile căscate !
Și ea să-ntrista,
Și ea că zbura,
Vezi, la Chipor-crai,
Domn de peste plai,
Că-i bolnav de nouă ai.
Și ea ce-mi făcea ?
Pe zid să punea,
Începea a țipa
Ș-a se văieta.
Chipor-crai auzea,
Din gură striga :
— Stănilă Mănilă,
Tu slugă bătrînă,
Dai cu flinta bine,
Dar asta ce-o să fie ?!
Că-s trei zile și trei nopți,
Eu, frate, că nu mai poci
A boli, a hodini !...
Stănilă auzea
Flinta c-o lua,
Afar'că ieșea,
Pe corb, pasăre neagră, zăr
La cătare mi-o lua,
Dar ea că-mi striga :
— Stănilă Mănilă,
Tu, slugă bătrînă,
Nu da-n mine, mă strica,
Loc de cuib tu cat'a-mi da
La late corlate,
La corn de cetate,
Unde Mureș bate.
Stănilă auzea,
Loc de cuib că-i da.
Ea cuib că-și făcea,
Apoi că-mi striga,
Din gură-mi zicea :
— Stănilă Mănilă,
Tu slugă bătrînă,
Trei pui c-oi scotea,
Unul jos c-oi da.
Tu că l-oi lua,
Tu că l-oi fierbea,
Ș-apoi cu zeama
Pe Chipor crai oi scălda,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi cu carne l-oi ungea ;
El de rău s-o lecuia.
Stănil-auzea,
Şase boi junghea,
La cuib că venea,
Puiul că-l lua,
În car că-l punea :
Pana puiului —
Coşul boului !
La cazan mergea
Şi el mi-l fierbea
Pin-oase cădea.
Jos cazanul da,
De se răcorea.
La Chipor crai mergea,
Unde-l îmbăia,

Frumos mi-l scălda,
Cu carnea-l ungea,
Drept în sus sărea,
De rău se lecuia,
Din gură-mi zicea :
— Ast'bine cin'l-a făcut,
Ţine-l, Doamne, pe pământ !
Corb, pasăre neagră să scula
Prin curte să plimba,
Un inel, frate, avea,
Pe pană-l punea,
Drumul în casă-l da.
Domnul Chipor-crai că-l lua
Foarte bine-l cunoştea
Cînd veleatul mi-l vedea,

Şi din gură cuvinta :
— Asta-i inel de savat,
Care ne-a fost de schimbat
Cînd din oase am plecat.
Afar', neică, el ieşea,
Corb, pasăre neagră-l vedea
Şi peste cap că să da,
Femeie că să-ntrupa,
Tocmai după cum era.
Şi la domnul să ducea,
Şi-n braţe că să lua,
Prea bine să cunoştea,
Şi la masă să punea,
Şi domnea domnia-n pace,
N-avea domnia ce face.

(Păsculescu, pp. 152—153 ; inf. Fănică Radu (Silistraru-Brăila-Galaţi). Balade populare româneşti, vol. I, E.P.L., 1964).

•

Maică, măiculiţa mea,
Cînd erai cu mine grea,
Toată lumea te iubea.
Da'de cînd tu m-ai făcut,
Toată lumea te-a urît.
C-ai făcut un pui de lup.
Şi-n frunză m-ai aruncat,

Ursu a venit, m-a luat,
Lapte din ciută mi-a dat.
Cînd eram de-o zi, de două,
Furam cloşca de pe ouă ;
Cînd eram de două luni,
Lăudam caii de buni ;

Cînd eram de-un an, de doi,
Luam caii d-înapoi.
Şi-n Telgrad i-am adus
Mersei călare,
Venii pe jos,
Şi tot n-am nici-un folos !

(De la Ion Popa, din Ohaba-Şinca, Transilvania).

•

Firicel de iarbă neagră,
Ş-aideţi, pulică,
ş-aideţi, dragă,
Haideţi, pulică, să fugim,
Că p-aici nu mai trăim.
Acum e vremea de fugă,
C-acuma e iarba crudă

Unde şezi nu te mai vezi,
Unde calci urmă nu faci.
Să fugim, să trecem Oltu,
Că p-aici ne arde focu
Şi ne-aude protopopu.
Foaie verde trei alune,
De-ar fi drumul prin pădure,

M-aş duce cu pulica-n lume
Şi mi-e drumul prin oraş
Şi mă-ntreabă de răvaş.
Doi mă-ntreabă, doi mă leagă,
Doi mă leagă cot la cot
Şi mă poartă tîrgu tot !

(Culeasă de Chr. N. Ţapu de la P. Brînduşianu, îdutar, Costeşti-Vîlcea).

•

Colo-n vale la izvoară,
Zace-un voinicel de boală,
Nu de boală, de lungoare,
Şi-l păzeşte o fată mare
Cu dreapta pe luminare,
Cu stînga îi face răcoare,

Cu trei coade pe spinare,
Cîte trele gălbioare,
Cînd la umbră, cînd la soare,
Cînd la cap, cînd la picioare,
Cînd la dalbe brăţişoare.
— Zaci, voinice, ori te scoală

Că mîe-mi vin peţitori
Din coade de coade mări.
— Mărită-te, fată mare,
Că eu dacă m-oi scula
Oi veni la nunta ta,
Oi da banii cu poala !

(Culeş de Constantin Stănescu, înv. diriginte, din com. Galicea Mare, pl. Cîmpu, jud. Dolj).

PLUGUŞORUL

Aho, ho, hooo
Zingai, zingai, clopoţel,
Măi bălete, băieţel,
Mînă boii încetişor.
Ba n-ai nimica cu mine,

Că mîine-i sfîntu Vasile,
Fie-vă, boieri, de bine,
Şi nouă, plugari, de folos,
Că-n ia-sară-ntîi plugul am scos
Minaţi, măi ! Hăi, hăăăi !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Plugușoru-l fâr'de boi
Plugușoru-l tragem noi...
Și s-a sculat mai an,
Jupînu gazda Traian,
Cu pelea-n suman
S-a sculat într-o sfîntă joi
S-a pornit plug cu 12 boi,
Da ce fel de boi ? Nu de pe ici de pe colea,
Ci cum v-a spune domnia mea :
La păr poleiți,
La copite potcoviți ;
Acei de la roate,
Cu coarnele-mpreunate ;
Acei de dinainte,
Cu coarnele zugrăvite ;
Pe cei de la roate,
Mi-i mîna moș Ion Enache ;
Pe cei de dinainte,
Mi-i mîna Terinte ;
Iar pe cei din prigon
Feciorul lui Moș Costache Boicu, Ion
Minați-i și voi, măi !

Și-ntr-acea sfîntă joi,
A pornit jupînu gazda plugul cu 12 boi,
Și a arat joile, văile,
Marțile, finațile,
Mercurile, chiscurile.
Brazdă neagră a răsturnat,
Grîu de vară a sămănat,
Grîu de vară cu secară
Pînă-n sară să răsară ;
Grîu mărunt cu arnăut,
Sămînța-i de peste Prut,
Și-a dat Domnul, s-a făcut,
În pai ca trestia,
În spic ca vrabia,
În grăunte ca mazărea,
Minați, băieți, măi !
Și-a chemat fine și vecine,
Nepoței și nepoțele.
Și tot oameni bătrîni ca mine
Care știu harul bine la pîne.
Și i-a pus în zăliștea vîntului
Unde-i era-ndămînă voinicului,
Și a făcut aria de aramă,
Cu stîlpul de cataramă ;
Și a adus 12 iepe,
Suruiepe,
Cîte de 9 ai sterpe ;
Cu copita de argint,
Bine calcă pe pămînt,
Cu capul cînd trîntea
Mîndră pîne-mi alegea,
Tot de moară mi-o gătea
Roata, măi ! Hăi, hăi !

Să meargă la moară la Terinte,
Bine mi-o mai ține minte ;
Sau la moară la Hîrlău,
Am măcinat anțărț și eu,
Și mai bine și mai rău...

Dară haita cea de moară,
Cînd a zărit atîtea cară,
Cu pohoară-mpohorate,
Cu lanțuri de fier legate,
A pus coada pe spinare,
Și-a ras-o la Lunca mare,
Lunca mare, frunză n-are,
Lunca mică, frunza-i pică,
Sai, lelică, de-o ridică !
La ureche clopoțel,
Ș-un țuhal de ciucălăi,
Ia mai îndemnați, flăcăi !
Hăi, hăăi !

Dar morarul meșter bun,
Bată-l toaca, om nebun,
Cu dinții ca grebla,
Cu ochii ca stecla,
Cu ciorapii pestriți,
Cu liuleaua-n dinți,
Cu liuleaua cît propeaua,
Cu ciubucul,
Cît butucul,
A luat o mînă de lintișoare,
Și una de tărîcioare :
Pru-tu-tu ! și na-na-na !
Moara sta cum mi-o striga,
Pîn'ce-a pus mîna pe ea !
La ureche zurgălăi,
Ziceți, măi ! Hăi, hăăăi !
I-a tras una la măsele,
Ș-a pocnit-o drept în șele,
Și i-a tras un pumn în gură,
Și mi-a prins făină-a cură.
Da'nu curgea făină,
Ci curgea aur și mărgărintari,
Ca pe la d[umnea]voastră boieri mari.
Minați, măi ! Hăi, hăi !

Noi am mai ura, ura,
Da ne temem c-om însera,
Că nu sîntem de pe colea ;
Da sîntem tocmai de la Cîmpulung,
Unde trag fetele-n plug ;
Și cine le mînă ?
Ia o biată babă bătrînă,
Bătrînă, bocîrnă
Cu cîrja de sîrmă,
Cu buha de lînă,
Pe fete cînd le croia,
Acasă fugea,
Pe cuptior s-ascundea,
Biata babă
pe cuptior le găsea,
Cu circeia
la pîntece le bătea,
Și la plug înapoi le-aducea.
Minați-le de-amu, măi !
Hăi, hăi, fetelor, hăăi !

Cîanța, bianța
Joi dimineața,
Pe cel deal, pe cea grindiță
Ca o muche de bărdiță,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Unde-i drumul părăsit,
Cu troscot acoperit,
Cum aram şi îmbrăzdam,
Pămînt negru răsturnam,
Iaca un biet buhai bălţat,
A mîncat pîn'ce-o crăpat ;
Da eu ce făceam ?
Boii în cap băteam,
Plugul la vale propeam
Ş-am mînat pîn'la nişte
table de busuioc
Şi-mi stau boii mei pe loc
C-am dat în nişte oase de rimă
Şi-au făcut ferăle miş-fărîmă.
Şi-am mai ura, ura,
Că mai ştim cîte ceva,
Da am venit să ne daţi cîte-un ort de bani
Să oţelim ferăle la covali !
Mînaţi, măi ! Hăi, hăăăi !

Şi-am mai ura, şi-am mai ura
Şi tu, fată mare, nu te supăra,
Că noi cîntecu ţi l-om cînta :
Frunză verde de cicoare,
Mai stăi soră, fată mare,
Că nu eşti trecută tare.
Numai una la părinţi
Cum îi luna-ntre doi sfinţi...

Cînd părinţii prind avere,
Tu le eşti de mîngîiere ;
Bărbăţelu mi te-a bate,
Surorile nu te-or scoate,
Fraţii or zice „bine-ţi face"...
Ţie bărbatul nu ţi-i părinte,
Să-ţi rabde atîtea cuvinte
C-a-ncărcat zăstrea-n trei cară,
Ş-a trecut peste trei hotară,
Şi i-a dat un foc şi-o pară
Să se urce pînă-n cer,
Să vadă tot românul,
Să ştie tot creştinul
Pe-a cui mînă-şi dă copilul !
Tot mai roată, măi flăcăi !
Hăi, hăi !
Şi-apoi hopuri, hopurate,
La mulţi ani cu sănătate !
Hopuri, hopuri, hopurele,
La mulţi ani cu floricele !
Să vă fie binele,
Ca albinele,
Şi norocul,
Ca busuiocul,
Bine şi sănătate,
Şi-n ocol multe bucate !
Ho, ho, hoo !

(De la Ion Căeriu, Sîrbi-Dorohoi).

•

Floricică cea de vinie,
Bătrîneţe cu slăbie,
Nu-mi faceţi năpastă mie.
Eu fug, ele mă ajung,
Eu alerg, ele mă-ntrec ;
Bătrîneţe, haine creţe,

Tare sunteţi purtăreţe !
La tinereţe, haine scumpe,
Purta-v-aş şi v-aş rumpe,
De-ar fi zile cît de multe.

(Parthenie Popescu)

•

Frunză verde şi-un alun,
Am un galben şi nu-i bun,
Mi-aş face un pas de drum,
Să-mi cerc pulcuţa-n cordun,
Ca să-mi cerc vinul de bun.
Vinul e bun şi piperat,
Dar nu-l pot bea de supărat ;
Vinul e bun şi zaharit,

Dar nu-l pot bea că sum scîrbit,
Că decît cu puşca-n urdie
Mai bine cu mîndra-n vinie :
Decît cu pistoale-n brîu,
Mai bine cu coasa-n grîu.
Toată ziua voi cosi,
Şi noaptea m-oi odihni.

(Parthenie Popescu)

CUCUL

Frunză verde de pelin,
Ce-mi eşti, cucule, hain,
De cinţi vara-n giumătate
Ş-apoi zbori în altă parte ?
Cuculeţ, pasere sură !
Muşca-ţi-aş limba din gură
Cînticul să nu-ţi mai zici,
Nici să mai colinzi pe-aici.
Vara vii, vara te duci,

Cînd îs dragostele dulci.
Cîntă-mi mie încă-o-dată
Că mi-e mintea tulburată.
Cîntă-n dreapta mea cu foc
Să am parte de noroc.
Cîntă-n faţa mea cu drag
Că ţi-oi da frunze de fag
Să nu mai fii tot pribeag.

(V. Alecsandri)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

•

— Turturică, turturea,
De ce-mi ești așa de rea
Și nu-mi stai alături ea ?
— Că mi-e dor de-un turturel
Ce suspină singurel...
Zbor pe ramură la el.

•

La umbră de liliac
Dragostele ce mai fac ?
Să sărută pînă zac
Iar în vale la izvor
Se-ntîlnește dor cu dor
Se sărută pînă mor.

•

Cîtu-i codru de frumos
Tot îi cade frunza jos.

(M. Eminescu)

•

Cine-a stîrnit horile
Aibă ochii ca florile
Și fața ca zorile

•

Copilită de pre șes
Te-o iubit badea pe mers ;
Că ți-e mersul legănat
Cu dragoste mestecat...

•

Strigă moartea la fereastră :
— Spoveditu-te-ai nevastă ?
— Ce ai moarte de-a-ntreba
De m-am spovedit ori ba
Că eu cînd m-o spovedi
Șapte popi mi-or trebui,
Șapte popi din șapte sate,
Să mă scape de păcate,
Și vre-un popă unguresc
Să nu știe ce vorbesc.

•

Frunză verde șapte brazi
Fost-am noi vreo șapte frați.
Și-au murit cinci într-o marți.
Și rămas-am numai doi
Să umplem lumea de noi,
Și-a pierit unu-ntr-o joi,
Și rămas-am numai eu
Ca să rătăcesc mereu.

(Lucian Blaga)

Notă : *În selectarea materialului am urmărit atît cuprinderea unui număr cît mai mare de culegători, cît și repunerea în circulație a unor piese mai puțin cunoscute.*

Bibliografia selecției :

Al. Amzulescu, Balade populare românești, *vol. I, E.P.L. 1964 (p. 295)* ;

V. Alecsandri, Poezii populare ale românilor, *Minerva, 1908 (p. 162)* ;

Gr. Tocilescu, C. N. Țapu, Materialuri folclorice, *vol. I—II, Ed. Minerva, 1981 (vol. I, p. 63, 70 ; vol. II : p. 33, 239, 254* (Meroș Pașa și crivățul, Cîntecul șarpelui, Maică, măiculița mea, Firicel de iarbă neagră, Colo-n vale la izvoară).

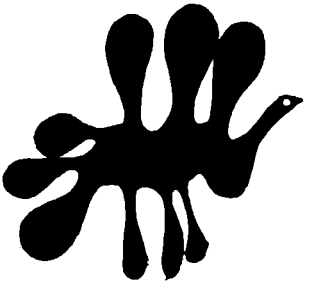
C. F. Ceușeanu, G. Fira, G. M. Popescu, Culegere de folclor din județul Vîlcea și împrejurimi, *Cultura națională, 1928, p. 55 și urm. (275, 279, 281, 283, 284, 286, 287, 288, 290, 298.*

Atanasie Marienescu, Poezii populare din Transilvania, *Ed. Minerva, 1971 (p. 587, 591).*

D. Furtună, Izvodiri din bătrîni, *Ed. Minerva, 1973, (pp. 386—390).*

D. Murăraşu, Eminescu și literatura populară, *Ed. Scrisul românesc, 1938 (CLVIII, CLIX, CCCXVII. CCCLXVII).*

Lucian Blaga, Antologie de poezie populară, E.P.L., 1966 (p. 159, 185, 189, 253).



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFIL CONTEMPORAN

HAROLD PINTER

Cele patru ziduri ale singurătății

Caracteristica absurdului — așa cum a fost descifrat de arta modernă — pare a fi lipsa schimbare. Conform acestei viziuni a fost citată mitologia greco-romană de către Albert Camus (Sisif). Omul, în fața acestui tip de absurd, poate viețui într-un somn liminal (sau, dacă vreți, nu se poate ajuta decît cu o conștiință liminară), cum se întîmplă cu Estragon și Vladimir, personajele lui Samuel Beckett ; ele viețuiesc în plin absurd fără a-și înțelege drama altfel decît marginal. Dar omul, gîndește Camus, poate conștientiza iraționalul din existență ; în el poate crește tot mai dureros o sete imensă de claritate, de înțelegere a neraționalului. Este setea deductibilă din întrebările lui Blaise Pascal cu privire la poziția omului în raport de infinit ; e setea deductibilă din întrebările lui Voltaire cu privire la identitatea, poziția și sensul ființei umane. Distingînd aceste două atitudini față de absurd socotim a fi trasat cele două căi principale de acces ale literaturii la tema absurdului.

În acest context ideatic, cea mai nobilă realizare a omului, comunicarea, precum și unealta ei, limbajul, au căzut sub lupa demitizantă — de nu și demistificatoare — a unui Beckett, a unui Camus, Ionesco, Kafka, a unui Pinter. Toate convorbirile unui individ, cîte încap într-o viață, devin simple cacofonii (Claude Mauriac). Încercarea de a comunica constituie o maimuțăreală sau o comedie abominabilă (S. Beckett). Din punctul de vedere al receptării, oamenii s-au preschimbat în ziduri de nepătruns (E. Ionesco). Pentru atari motive s-a exilat în autism personajul lui Le Clézio (Procesul-verbal). *Aici stă originea dezintegrării verbale urmărită de James Joyce și de ceilalți. Pentru astfel de motive Fernando Arrabal, în* Orchestrarea teatrală, *și același Beckett, în* Act fără cuvinte, *ajung să scurme la rădăcina comunicării pînă ce nu mai recurg decît la comportamentul nonverbal ca posibilitate unică a expresiei dramatice.*

În acest marasm unversal, un Camus, un Sartre, oferă idei salvatoare. Sfidarea, revolta, creația alcătuiesc soluția celui dintîi. Omul să devină propria sa cauză și scopul său ultim este soluția celui de al doilea.

Sub influența unor animatori teatrali entuziaști ca Joan Littlewood, Peter Hall, George Devine, Laurence Olivier, Trevor Nunn, toți mari iubitori ai valorii literare și sociale în literatura dramatică, sub influența pătrunderii în universități a tinerilor provenind din păturile de jos (fenomen însoțind sfîrșitul celui de al doillea război mondial) și mai ales sub influența imensului pas spre democratizarea artelor britanice ce a fost desființarea cenzurii teatrale (1968), decenile ce au succedat morții lui George Bernard Shaw (1950), au fost marcate de o avalanșă de premiere care au schimbat destinele teatrului modern în Anglia. Piesele lui Samuel Beckett (Așteptîndu-l pe Godot, *1955), ale lui John Osborne* (Privește înapoi cu mînie, *1956), Harold Pinter* (Aniversarea, *1958), Brendam Behan* (Ostatecul, *1958), Arnold Wesker* (Rădăcini, *1959), și numeroase altele, au dăruit dramaturgiei o orientare de critică socială, vestită de G. B. Shaw, dar cu o nuanță a realismului crud sau a absurdului necunoscute anterior. Nicicînd societatea occidentală nu a fost supusă unui tir atît de sigur, de eficare, de necruțător, dirijat de niște artileriști în număr atît de mare, atît de uniți și atît de talentați ca cei din tînăra generație de dramaturgi englezi.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pinter s-a născut ca dramaturg odată cu generația furioșilor ; el se află la o extremă a ei, la extrema opusă situîndu-se Wesker. Pentru a intui cît de mare este distanța dintre el și ceilalți membri ai generației, să ne amintim de romanul lui Braine Drumul spre înalta societate, *de piesa abia citată a lui Osborne sau de* Cabotinul *său, să ne gîndim la* Vinătoarea regală a Soarelui *de Peter Schaffer sau la* Exerciții pentru cinci degete *tot de el ; la* Berg *de Ann Quinn, la piesa lui Bernard Kops :* Hamlet din Stepney Green, *la* Billy Mincinosul *de Willis Hall și la Keith Waterhouse, la* Limanul fericit *de John Arden.*

Ca toți ceilalți, Harold Pinter este obsedat de eșecul semenului său. Mai mult chiar, de totala și, bineînțeles, de absurda *lui lipsă de securitate în lumea modernă. Particularitatea prin care el se distanțează de confrații săi «*provine în mare parte din modul extrem de strălucitor în care se joacă cu diferitele nivele ale limbii. Limbajul articulat se juxtapune în chip comic peste ceea ce nu mai e constituit decît din onomatopee ; felul în care rostesc cuvintele cei culți se juxtapune peste biigulala și aproximativul celor aproape agramați.» [1]. *Martin Esslin descoperă și «un al treilea plan, poate superior, unde Pinter își exercită virtuozitatea în a se juca cu limba : este vorba despre modul cum folosește ritmurile și pauzele. Și ambiguitatea ei poetică» (p. 231). Va să zică ni se atrage atenția asupra a două caracteristici majore ale limbajului folosit de dramaturg : comedia socială a limbajului și ambiguitatea lui poetică.*

Am reținut și interesul lui Esslin pentru pauză și ritm. Peter Hall, directorul lui Royal Shakespeare Theatre, *l-a comparat, din punct de vedere al rostirii, pe Harold Pinter cu Shakespeare. Are o mare admirație pentru deosebirile psihologice nuanțate de întreruperea debitului verbal al personajelor cînd prin «pauză», cînd prin «tăcere». Ritmul, forma organică a prozei dialogate, în cazul lui Pinter, impun o autentică asceză interpretului, o gimnastică riguroasă a emisiei vocale, o disciplină a declanșării emoțiilor și a cenzurărilor, ca și în teatrul beckettian din care derivă. Aceste opinii bine cunoscute privesc aspectul formal al operei dramaturgului contemporan, și, simultan, aspectul tehnic, văzute de pe pozițiile regizorului sau ale actorului. Credem că entuziastul Peter Hall nu a extins niciînd comparația menționată asupra nivelului subiectelor, nici asupra celui al configurării personajelor, nici asupra celui al arhitecturii dramatice. Aceasta nu micșorează însemnătatea particularităților formale prin care s-a impus Harold Pinter.*

Înainte de a prezenta tema centrală a dramaturgiei sale și de a căuta un fir roșu ce să ne conducă le personajul pinterian, socotim util a pune la dispoziția cititorilor un text complet.

ASTA-I TOT

DOAMNA A : Totdeauna pun ceainicul la ora asta.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Cam pe-acum vine.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Numai joia.
DOAMNA B : Da. (Pauză).
DOAMNA A : Aveam obiceiul să-l pregătesc miercurea. Atunci trecea, va să zică. Apoi a schimbat-o pe joi.
DOAMNA B : A, da.
DOAMNA A : După ce s-a mutat. Cînd ședea după colț, totdeauna pica miercuri ; da' după ce s-a mutat, îi convenea să dea pe la măcelar joia. N-a găsit măcelar, pe-acolo, pe la ea.
DOAMNA B : Nu.
DOAMNA A : Oricum, și-a zis să nu se lipsească de vechiul ei măcelar. Atunci, mi-am zis, dacă nu poate găsi măcelar, ăsta-i lucrul cel mai bun de făcut.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Așa c-a-nceput să vină-ncoace joia. Nu știam că trece pe la noi joia, pîn' ce n-am întîlnit-o-ntr-o zi la măcelar.
DOAMNA B : A, da.

[1] Martin Esslin, *Au delà de l'absurde*, traduit de l'anglais par Françoise Vernon, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970, p. 230.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DOAMNA A : Nu era ziua mea de cumpărat carne ; nu trec pe la măcelar joia.
DOAMNA B : Nu, știu. *(Pauză).*
DOAMNA A : Mă duc vinerea.
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Acolo te-ntîlnesc pe-mneata.
DOAMNA B : Da. (Pauză).
DOAMNA A : Totdeauna pici vinerea pe-acolo.
DOAMNA B : A, da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Dar mi s-a-ntîmplat să intru pentr-un pic de carne-ntr-o joi, ca să vezi ! Nu intrasem pentru cumpărăturile săptămînale de vineri. Doar ce-am trecut cu-o zi-nainte.
DOAMNA B : Da.
DOAMNA A : Atunci am aflat întîia oară că n-a putut găsi măcelar pe-acolo, așa că și-a zis să se-ntoarcă aici, o dată pe săptămînă, pe la măcelarul ei.
DOAMNA B : Da.
DOAMNA A : Venea joia, să aibă carne pînă duminică. Îi ține pînă luni, iar de luni pe joi mănîncă pește. Da' mai poate cumpăra și carne congelată, dacă vor să mai schimbe.
DOAMNA B : A, da. *(Pauză).*
DOAMNA A : Așa că i-am spus să treacă pe la mine cînd vine pe-aici, după ce intră la măcelar, că pun ceainicul pe foc. Și așa a făcut. *(Pauză).*
DOAMNA B : Da. *(Pauză).*
DOAMNA A : E amuzant că-nainte venea miercurea. *(Pauză).* Ce să-i faci, se mai distrează omu'. *(Pauză lungă).*
DOAMNA B : Nu mai vine, nu-i așa ? *(Pauză).*
DOAMNA A : Ba mai vine. Nu mai vine așa de des, dar vine. *(Pauză).*
DOAMNA B : Credeam că nu mai vine. *(Pauză).*
DOAMNA A : Totdeauna pun ceainicul la ora asta.

Dacă lui Harold Pinter i se recunoaște în chip unanim o subtilă artă a dialogului de atmosferă, nu rareori el dovedește capacitatea de a dezvolta o idee în monoloage străbătute de un fior ontologic zguduitor ; să luăm un exemplu din Piticii *(de* fapt numai un fragment *de monolog). «LEN :* Uite masa mea. Aceasta este o masă. Uite scaunul meu. Uite masa mea. Aceea este o fructieră. Uite scaunul meu. Uite perdelele mele. Nu e vînt. Noaptea a trecut și dimineața n-a sosit încă. Aceasta este camera mea Aceasta este o cameră. Iată tapetul, pe pereți. Sînt șase pereți. Opt pereți. Un octogon. Această cameră este un octogon. Uite pantofii mei, sînt încălțat. O călătorie și o capcană. Aici este centrul frigului, o întrerupere a călătoriei; nu-i nici o capcană. Aici este iarba înaltă de care m-agăț. Inima codrului din centrul nopții și al dimineții. Uite becul meu de 100 Wați, ca un pumnal. Camera aceasta se mișcă. Camera aceasta e-n plină mișcare. Tocmai s-a mișcat. A ajuns... la un punct mort. Uite closetul, baia, bucătăria mea. Nici o pînză de păianjen. Totul este limpede și miroase a abundență. Poate va veni și o dimineață. Dacă ar veni vreo dimineață, ea nu-mi va distruge dependințele, nici luxul. Fie noaptea întunecoasă sau luminoasă, nimic nu poate pătrunde pînă aici. Este compartimentul meu. Sînt bine ancorat. Aici m-am aranjat și aici este regatul meu. Nici un glas. Nimeni nu-mi străpunge coasta»* [2]. *Dar, prieteniile și liniștea sa se vor prăbuși. Casa lui va fi ruina ce adăpostește un suflet care nu mai înțelege nimic.*

Am ales acest monolog deoarece el denumește tema centrală a universului dramatic al pieselor în discuție : Camera ; *ea poate fi intuită chiar și în miniatura radiofonică* Asta-i tot.

În acest sens este interesantă mărturisirea dramaturgului : «Care e germenul pieselor mele ? Voi fi cît se poate de precis. Am intrat într-o cameră și am văzut o persoană în picioare și o per-

[2] Harold Pinter, *The Dwarfs*, în : *Plays : Two*, London, Eyre Methuen, 1977, p. 96—97.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

soană șezînd. [...]. Am intrat în altă cameră și am văzut doi oameni șezînd. [...]. Am privit pe ușa unei a treia camere și am văzut două persoane stînd în picioare. [...] Aceasta m-a urmărit cîtva timp și am simțit că singurul mod de a putea da expresie celor văzute și de a scăpa de ele era cel dramatic»[3]. *Dealtfel, prima sa piesă s-a intitulat:* Camera (The Room). *Camera mea este regatul meu. Toate textele o afirmă. Camera ar putea fi refugiu. Dar ea e agresată de forțe sociale misterioase, de instincte sau de doruri nu mai puțin inexplicabile, de persoane automatizate în a produce răul sau măcar în a propune un echilibru artificial în locul celui firesc. Camera e agresată de semne venind dintr-o lume rareori explicabilă, trimise de grupuri stranii, față de care nu te poți simți decît vinovat, deoarece ele se erijează în apărătoare ale tuturor legilor și regulilor, de la cele cosmice pînă la acelea, să spunem, ale unui joc sportiv, și îndeosebi apărătoare ale unor reguli ininteligibile, născocite ad-hoc. Camera e situată — în chip figurativ — într-un labirint fără ieșire.* «S-a apropiat o mașină. Era el. M-a întrebat cum ajunge în strada Bolsover. I-am spus că strada Bolsover se afla la mijlocul unui sistem complicat cu sens unic. Era un sistem cu sens unic în care puteai pătrunde ușor. Necazul era că odată intrat nu mai puteai ieși. I-am spus că cel mai bun lucru pe care-l putea face, dacă dorea cu adevărat să ajungă la strada Bolsover, era s-o ia prima la stînga, prima la dreapta, a doua la dreapta, a treia la stînga, și să caute din ochi o lăcătușerie, să ocolească scuarul, fără a părăsi banda interioară, s-o apuce prin a doua parcare la dreapta și apoi să oprească. În fața lui avea să vadă un bloc foarte înalt, cu birouri ; cu o curte în formă de semilună. O putea tăia pe lîngă bloc. Putea da ocol semilunei, să lasă pe dincolo, să urmeze indicatoarele, să depășească 2 stopuri și s-o apuce prima la stînga, semnalată de primul stop pe care-l întîlnea. Tot timpul să nu piardă din priviri Turnul Poștei. Singurul lucru pe care-l avea de făcut era să cotească prin garajul subteran, să schimbe viteza, s-o țină drept înainte și avea să se pomenească exact în strada Bolsover fără nici o dificultate. Totuși, l-am avertizat că problema nu era rezolvată, că deși găsise strada Bolsover, putea și să n-o mai găsească. I-am spus că eu cunoșteam una sau două persoane care rătăciseră în susul și în josul străzii Bolsover ani de zile. Pe acolo își pierduseră tinerețile nenorocite. Oamenii locuind acolo au chipurile cenușii, viețuiesc într-o stare de disperare, dar nimeni nu bagă de seamă asta, pricepi. Lumea, toți, nu se preocupă decît de cîștigul lor murdar. Am scris despre asta la *The Times. Viața pe linie moartă*, ăsta-i titlul. Dus pe apa Sîmbetei. Oricum, i-am spus că probabil cel mai bun lucru de făcut era să-și uite complet ideia aia de a ajunge în strada Bolsover. Mi-amintesc că i-am spus : drumul ăsta pe care-l ai în minte, uită-l ; s-ar putea dovedi să-ți fie fatal. Dar mi-a zis că trebuia să predea un pachet. În orice caz, m-am zbătut atîta pentru că avea un chip deschis. Arăta ca un om care face totdeauna binele»[4].

Strada, casa, viața se desfășoară în Țara nimănui, *cum este însuși titlul piesei din care am extras fragmentul. Decodarea situației de viață urmează ca o lovitură de grație în următoarele două fraze ale aceleiași replici:* «Să știi că el va nega cele ce ți-am povestit. Istorisirea lui va fi alta» *(p. 63). Adică, trăitorul nu este conștient că se află prins, în cursă, că existența sa e fără șanse, fără perspectiva unei schimbări :* «Așa că nimic altceva nu se va mai petrece vreodată. Pur și simplu vei ședea aici veșnic» (idem, *p. 94). Și totdeauna supus voinței altora.*

Personajele care sînt ținta acestor amenințări fără scăpare ajung reduse la rezistența ultimă, sînt convinse să renunțe la amintiri și la viitor, ele nu mai au nici o putere. Atrage în mod deosebit atenția faptul că le-a secat rezervorul forței spirituale, că li s-a epuizat conștiința datelor exacte ale realității, ba chiar și a celor personale. Își pierd individualitatea, unicitatea. Ajung, în ultimă instanță, să nu mai poată face legăturile curente dintre fapte, noțiuni, aluzii, ba chiar și dintre cuvinte.

Fie că scrie comedii (Colecția, The Collection *și* Iubitul, The Lover), *drame sociale* (Școala serală, The Night School; Îngrijitorul, The Caretaker; Din nou acasă, The Home Coming), *parabolă politică* (Aniversarea, The Birthday Party),

[3] Harold Pinter, *Plays : Two, op. cit., Introduction, Writing for Myself*, p. 10.
[4] Harold Pinter, *No Man's Land, London*, Eyre Methuen, 1977, p. 62—63.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dramă familială (O noapte afară, Night Out; Înșelarea, Betrayal), *dramă a cunoașterii* (Timpul de altădată, Old Times), *dramă psihologică* (Invitația la ceai, Tea Party; Subsolul, The Basement; Piticii, The Dwarfs) *sau teatru poetic* (Peisaj, Landscape; Tăcere, Silence), *tuturor acestor piese, împărțite de noi destul de arbitrar conform unor tipuri dramatice general acceptate — dar refuzate de autor —, li se poate aplica una și aceeași reducție: personajele ajung la discuție pentru a eluda problema lor majoră: aceea că le este frică. Dominionul privat al căminului — esențial pentru englezi — se dovedește o piață publică; în ea orice neavenit hotărît să-ți încalce drepturile de ființă independentă o și face și nimic nu i se poate opune; el se instalează cu tine și te înrobește pînă la depersonalizare. Nu inteligența lui e cea care triumfă asupra inteligenței tale; nici forța sa fizică; ci insinuarea, tehnica spălării creierilor, a înlocuirii ființei tale conștiente cu niște reziduuri psihosociale ușor manevrabile, menite a da senzația că personalitatea mai există, dar de fapt fiind un amalgam de surogate vrednice de milă și provocînd simultan groaza.*

Pe una dintre coperțile volumelor sale de opere dramatice este înfățișat un bărbat văzut din spate. El stă în fața unei oglinzi. În ea se reflectă spinarea sa. Un simbol admirabil al incapacității omenești de autocunoaștere dar și de reflectare în jur (Reproducerea interzisă *de René Magritte*)[5]. *Un simbol trist al izolării. Acest simbol este agravat de imaginea de pe coperta altui volum al aceleiași culegeri. Un bărbat și o femeie se apropie unul de celălalt, să se sărute. Capetele amîndorura sînt ascunse în saci de tifon. Ei nu se vor cunoaște niciodată. Buzele lor nu vor transmite nici un mesaj autentic despre ei înșiși (detaliu din* Amanții *de René Magritte*[6]).

Aceasta nu înseamnă că personajele dramaturgiei lui Harold Pinter abdică de la cunoaștere. Autorul le supraveghează zbaterea necontenită de a afla cine sînt ei înșiși și cine semenii lor. Omul nu poate trăi într-o lume necunoscută, strigă fiecare replică a marelui dramaturg. Adevărul este singurul lucru care contează pe pămînt, unicul motor al vieții, sensul ei fără echivoc. Adevărul este plinea vieții și singele suferinței fiecăruia dintre noi. Din păcate, strădaniile de reconstituire a lui, în cazul experiențelor personajelor lui Pinter, descoperă în memorie un sac găurit în diverse locuri; amintirile nu sînt scoase la suprafață într-o ordine cronologică sau semantică ci cad, se rostogolesc, alunecă într-o ordine a lor, *nedeschisă raționalizării, neîngăduind constituirea de autoportrete sau de portrete fidele. Unde este omul, dacă nu în memoria sa și a semenilor săi? Citeodată, cum se întîmplă în* Îngrijitorul *sau în alte piese, răspunsul la această întrebare pare să fie: pe om îl recunoști în faptele sale. Alte texte, cum ar fi:* Înșelarea, Subsolul, Timpul de altădată, *răstoarnă pe dos răspunsul dat: dar faptele nu pot fi la rîndul lor interpretate, nu pot stîrni noi întrebări, nehotăriri și nu pot dovedi o incapacitate fundamentală a rațiunii de a înțelege? De unde această incapacitate? Pinter răspunde nu prin afirmații ci prin parabole: rațiunea omenească nu este pe măsura existenței. Repetăm: cu astfel de răspunsuri personajele lui Harold Pinter nu se mulțumesc; căci tot în rațiune se află simburele iscodirii din care crește o plantă fără moarte: dorința omului de a-și depăși propria rațiune.*

Înțelegem că o analiză a operei lui Harold Pinter, cel mai de seamă dramaturg englez contemporan, presupune unelte critice foarte variate: estetica, lingvistica, teatrologia, sociologia, filozofia, antropologia stilistică, psihanaliza; nici una dintre aceste arme ale cercetătorului nu poate lipsi din respectiva analiză, riscîndu-se frustrarea operei de o dimensiune întreținută în text, imposibil de desprins. Și, nădăjduim că cititorii noștri vor avea șansa viitoare a unei asemenea apropieri critice de opera sa, cu aspirații către critica totală, după cum nădăjduim că piesele respective nu vor continua să rămînă un teritoriu atît de rar cunoscut de scenele noastre care au îmbrățișat cu mult entuziasm lucrările unor dramaturgi contemporani lui Pinter, dar de mai mică importanță.

Mihai RĂDULESCU

[5] *Plays : Two, op. cit.*

[6] Harold Pinter, *Plays : Three*, London, Eyre Methuen, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual*

(II)

Din clipa în care am stabilit ca cele două oraşe să fie Parisul şi Roma şi cum anume să pun în legătură Parisul cu Roma, ei bine, de atunci a început să se înjghebeze o anecdotă. Am căutat un număr oarecare de soluţii pentru a vorbi simultan despre două oraşe ; în cele din urmă, lucrul cel mai simplu mi s-a părut să discut despre o călătorie între ele. Şi, evident, am căutat motivările unei atari călătorii. Am legat, firesc, aceste oraşe de cîte o femeie ; iar un bărbat este acela care călătoreşte între aceste două oraşe şi între cele două femei. Este vorba despre un francez, soţia lui e pariziană, iar la Roma cunoaşte o altă franţuzoaică. Aceasta va reprezenta pentru el, natural, libertatea, antichitatea, tinereţea, tinereţea antichităţii răgazul bucuriei, etc. etc... Şi nu vă voi istorisi povestea, pentru că o cunoaşteţi, iar ceea ce voi încerca să fac în seara aceasta este să intru puţin în amănunte, pentru a descoperi cum suprapunerea, dacă vreţi, a acestor două oraşe este tratată în planul naraţiunii.

Deci, relaţia între oraşe este văzută prin mijlocirea unei relaţii dintre un bărbat şi două femei şi a voiajului acestui bărbat de la un oraş la celălalt, de la o femeie la cealaltă. Însă această călătorie ne îngăduie să întrevedem alte călătorii. În romanul despre care v-am pomenit mai înainte, L'emploi du temps, *un oraş era văzut dintre limitele unei odăi. Şi cuprindeai un an întreg privind numai la cinci luni. Şi se poate merge şi mai departe. Cuprindeam o săptămînă din perspectiva acelor cîteva ore din săptămînă consacrate scrisului. Iar cum personajul este cineva care munceşte, care face faţă orelor de birou, el nu poate consacra scrisului decît puţine momente din cursul zilei. Remarcaţi că avem ceea*

* Publicat în 1957, cînd a şi fost distins cu premiul Renaudot, romanul *La Modification* constituie obiectul acestei conferinţe făcînd parte din suita celor cinci expuneri publice asupra operei sale pe care Micel Butor le-a susţinut, în 1982, ca invitat al Universităţii din Augsburg. Prin bunăvoinţa colegială a lui I. Constantinescu, avînd acordul profesorului Hening Kruss, revista de faţă a început încă din numărul său trecut să reproducă, în traducere românească, textul respectiv, copiat de pe bandă de magnetofon.

În fragmentul publicat anterior, Michel Butor face o analiză succintă a lucrărilor sale precedente, ca o treaptă necesară în creaţie, dar şi în explicarea modalităţii de construcţie a operei alese ca temă de discuţie. Vorbitorul îşi consemnează preocuparea esenţială : cuprinderea spaţiului din interiorul unui spaţiu mai mic şi limitat şi a timpului de asemenea, din interiorul unei perioade scurte şi limitate. Apoi M. Butor anunţă problema arhitectonică pe care romancierul şi-a propus s-o rezolve în *Modificarea* : cum să vorbim simultan despre două oraşe. O splendidă incursiune în simbolica *oraşului* şi în istorie slujeşte drept motivare a scopului propus.

Pentru a sesiza mai profund implicaţiile acestei meditaţii a romancierului asupra operei sale, vom trimite cititorul la eseul : *Le roman comme recherche*, datînd din 1955, (eseu tipărit în culegerea : Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, NRF, Gallimard, 1963, p. 242—248). În opinia lui Michel Butor romanul — ca formă particulară a povestirii — depăşeşte aria literaturii, reprezentînd *«unul dintre constituenţii esenţiali ai perceperii realităţii»*, pentru că, de la naştere şi pînă la moarte ne scăldăm în povestirile celor din jurul nostru. Ducînd asemenea idei pînă la limitele lor metafizice, vom adăuga că individul devine *persoană*, deoarece, alături de înfăţişarea lui fizică şi de faptele sale, el ni se prezintă, cum ne atrage atenţia eseistul, prin mijlocirea povestirilor despre sine însuşi şi ceilalţi. Dacă aceste povestiri sînt verificabile, *«ceea ce ne istoriseşte romancierul, nu este verificabil şi, în consecinţă, cele spuse de el [...]se cuvine să fie suficiente pentru a suscita acel ceva despre care ne vorbeşte. Iată de ce [romanul] este domeniul fenomenologic prin excelenţă»*.

Luînd drept îndreptar aceste lumini suplimentare, să asistăm la clădirea treptată a unei noi lumi, clădire ce, *sine qua non*, e datoare să ţină seama de toate datele realităţii, deci este, deopotrivă, investigare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce se poate numi niște unități existînd, unele în altele, dar care se deschid unele în celelalte. Adică — spații închise, dar dotate cu ferestre. Și am menționat adineaori că apare un moment cînd personajul încearcă să iasă din acel oraș englezesc și nu izbutește. Aceasta pentru a marca bine marea unitate de loc; dar mijloace de ieșire există totuși, cel puțin în mod imaginar. Personajul merge, de pildă, la cinema. Și la cinema îi plac îndeosebi filmele prezentînd țări îndepărtate. Îi face plăcere să meargă la cinematografele unde sînt programate documentare asupra Iordanului, Mediteranei. Astfel se naște o prezență a celorlalte spații în interiorul orașului. Apoi în oraș găsim instituții culturale, biblioteci și muzee, iar prin mijlocirea acestor instituții culturale se realizează comunicarea cu alte locuri și, lucru limpede, comunicarea cu alte timpuri. Totul desfășurîndu-se într-un an, desfășurarea are loc printre monumente cu mult mai vechi și de care sîntem obligați să ne interesăm. Există, de pildă, în acest oraș două catedrale. Și ele ne fac să ne ducem cu gîndul către alte veacuri, mai îndepărtate. Atunci, din interiorul acestui an, zărim alte epoci.

Ei bine, din interiorul compartimentului îndreptîndu-se de la Paris la Roma poți vedea mai întîi orașele Paris și Roma. Personajul va gîndi la ceea ce a lăsat la Paris și la ceea ce îl va întîmpina la Roma. Cu alte cuvinte, în mare, voiajul de la Paris la Roma este prezentul urmînd să se desfășoare, iar acest prezent este legat de trecut — de ceea ce a făcut exact înainte de a pleca — și de un viitor — ceea ce va face îndată după sosire.

Această călătorie nu este cea dintîi făcută de personaj de la Paris la Roma. El reprezintă la Paris o firmă italiană care se ocupă cu mașini de scris. Bineînțeles, există o celebră firmă italiană de mașini de scris. M-am ferit cît am putut să-i folosesc numele; i l-am schimbat ,dar publicînd cartea, l-am întîlnit pe directorul firmei Olivetti la Paris: mi-a spus că funcționarii săi se amuzau grozav pe seama lui de la apariția cărții. Și, totuși, numisem această firmă de mașini de scris altfel și eram gata să declar conform unui vechi obicei al romancierilor și al autorilor de film, că orice asemănare între cutare personaj ori cutare instituție și un personaj real constituie o pură coincidență. Dar nu era vorba de o pură coincidență: era o transformare. Era o elaborare. Deci, dacă vreți, călătoria personajului se întinde între un trecut și un viitor.

Trecutul va evolua într-un anume fel, deoarece, pe măsură ce personajul gîndește — e o călătorie oarecum specială —, există anumite detalii care fac ca gîndurile sale să o pornească într-altă direcție. Trecutul lui va evolua în sensul că — încetul cu încetul — tot mereu alte amănunte îi vor apare ca semnificative. Dacă vreți, el va putea avea mai multe versiuni ale trecutului propriu. Viitorul se va transforma în cursul călătoriei. Acest viitor depinde parțial de personaj. Merge la Roma pentru a-și regăsi iubita și a o lua cu sine la Paris. Apoi, în cursul călătoriei, modul său de a înțelege lucrurile se modifică astfel încît el nu-și va mai aduce la îndeplinire proiectul. E un lucru foarte clar. Ei bine, acest viitor, în mod normal, va evolua; viitorul, înseși acele lucruri ce urmează să aibă loc, se transformă. În timp ce, în privința trecutului, modul în care este interpretat, în care personajul interpretează trecutul, este cel care se va transforma anume.

Deci, avem din acest spațiu mobil și din acest timp în plină desfășurare o perspectivă asupra altor locuri și a altor momente. Nu este pentru prima oară că personajul face această călătorie; și, în timp ce călătorește de la Paris la Roma, el se gîndește, treptat, la călătoria precedentă făcută de la Roma la Paris. Apoi, la cea anterioară, de la Paris la Roma și așa mai departe. Dacă vreți, avem de a face cu un întreg joc de oglinzi, astfel încît toată existența va să-i apară, puțin cîte puțin, ca scandată de această mișcare de pendulare între cele două centre... Și, încetul cu încetul, va fi obligat să mediteze la relația dintre acești doi centri, dintre acești doi centri și aceste două femei, și deci la relația dintre cele două femei, și iată de ce această anecdotă aproape nesemnificativă la prima vedere este un mod de a nara evenimente extraordinar de interesante. Subiectul acestei cărți nu stă în iubirile lui Léon. Subiectul este relația dintre Roma și Paris și iubirile lui Léon. Léon el însuși constituie un mod de a povesti ceva, ceva esențial pentru propria noastră existență și pe care, în mod normal, nu-l știm povesti.

Așadar, m-am pomenit în fața unui număr de probleme tehnice ale povestirii pe care se cuvenea să le înfrunt. Mai întîi am ezitat îndelung între două modalități de narare. De obicei, într-un roman avem fie o narare la persoana a treia: personajul principal este văzut din exterior, se vorbește despre el la per-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

soana a treia singular; fie o narare la persoana întîi: personajul principal își istorisește aventurile, își scrie memoriile, ori este înregistrat în mod fictiv de ceea ce se numește — monologul interior. Am încercat aceste două tehnici și nici una, nici cealaltă nu îmi conveneau. Aveam nevoie să pot distinge foarte clar punctul de vedere al unui personaj de al celorlalte, de acela al persoanelor pe care el le vedea, deoarece, de exemplu, în acest compartiment de tren exista o deosebire considerabilă de statut între personajul care mă interesa și oamenii întîlniți de el. Trebuie să se simtă pe dată deosebirea dintre personajele privite în compartimentul de tren și personajul ce le privea. Persoana întîi ar fi fost excelentă pentru asta, dar a atribui totul persoanei întîi prezenta un inconvenient considerabil, anume că aceasta nu permitea sesizarea momentului cînd personajul începea să ia cunoștință de ceva, să gîndească la propria sa situație.

Vedeți, era esențial pentru mine să pot face să intervină pronumele eu, *al persoanei întîi, în anumite momente. Iar acest lucru ar fi fost perfect posibil folosindu-se o povestire generală la persoana a treia, ca apoi, din cînd în cînd, să intervină monologuri. Dar lucrul era prea grosolan, astfel încît am ezitat îndelung pînă în clipa cînd mi-am dat seama că în gramatica franceză nu există numai două, ci trei persoane. Și, în consecință, am încercat să folosesc persoana a treia, aceea descoperită de mine, uzual denumită a doua, și aici stă originea acestei forme gramaticale a pronumelui:* tu (vous), *care are tot felul de însușiri fascinante, care, în chip deosebit, are avantajul de a reprezenta o formă gramaticală mult mai mobilă decît celelalte două și tocmai de aceea această persoană este mai puțin folosită în romanul tradițional.*

Dar este folosită în anumite momente ale romanului tradițional și atunci trage după sine un cortegiu întreg de semnificații. Vedeți dar, începînd cu momentul cînd am scris această carte la persoana a doua, m-am întrebat dacă nu există alți scriitori care s-o fi făcut; și mi-am dat seama că existau mulți. Foarte deseori întîlnești povestiri la persoana a doua. Există povestire la persoana a doua cînd un personaj vrea să-l facă pe alt personaj să acționeze într-un anume fel precis, ori să-l facă să gîndească într-un anume chip. Astfel persoana a doua este forma, de pildă, a învățămîntului, o formă pedagogică; este, dacă vreți, forma rețetei culinare. — «Dacă vrei să faci o plăcintă de mere, iei un kilogram de făină,...» — *nu? o plăcintă pentru multe persoane...* — «iei un sfert de unt etc., și faci asta, faci ailaltă, pui la cuptor la foc mic» *și așa mai departe. Iată o povestire la persoana a doua; o povestire aproape constrîngătoare; practic, ești obligat să faci ceea ce spune textul, ca și cînd autorul lui, autorul... «Mătușa» din* Cartea de bucate, *ar fi de față și te-ar urmări peste umăr privind ce faci, ajutîndu-te și supraveghind tot.*

Vedeți, această persoană a doua, am putea aproape spune, folosind un termen psihanalitic, este un mod al Supraeului. E un Supraeu de un tip special, este un Supraeu ce se plimbă de la un individ la altul. Și iată de ce, dealtfel, nu e pur și simplu o formă pedagogică — ceea ce este deja esențial —, ci este și o formă pe care o pot numi judiciară, forma specială folosită în momentele cruciale ale romanului polițist atunci cînd detectivul sau, în realitate cotidiană, pur și simplu, procurorul se află în fața unui vinovat și îi explică cele ce a săvîrșit acesta. Îi explică ce a făcut, lucruri pe care personajul, vinovatul, criminalul nu vrea să le istorisească singur. Astfel, într-un roman polițist, un Sherlock Holmes sau un Hercule Poirot reunește un oarecare număr de persoane într-un salon, de exemplu, și povestește întîmplarea. Și îi povestește întîmplarea chiar celui care a trăit-o, întîmplarea pe care acel personaj nu vrea s-o spună singur. Și astfel el rostește: — «Ai sosit în momentul cutare, ai făcut una, ai făcut alta...». *Și, deodată, criminalul se prăbușește. Criminalul se vede nevoit să zică:* — «Ei bine, cum ați putut descoperi asta?» *Sau în alte momente remarcă:* — «Ah, nu, nu-i așa; nu pe ușa asta am intrat, ci pe cealaltă». *Iar din acel moment, el este mort; dacă vreți, dispare; și triumful adevărului alungă toți norii probabilității, ai minciunii, existenți pînă acum, adevărul învinge prin gura detectivului, iar vinovatul, izvorul tuturor minciunilor, vinovatul care refuza să vorbească este împins către cuvînt de acest discurs care atît de deseori este la persoana a doua.*

Și, putem găsi — din moment ce căutăm ceva, ei bine, totdeauna îl găsim — putem găsi exemple foarte numeroase, fragmente de povestiri la persoana a doua, în această formă de roman atît de pasionant, care este romanul epistolar al secolului al optsprezecelea, și unde toate persoanele verbului, întreaga conjugare se desfășoară în chip minunat. Cel mai frumos exemplu de roman

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

epistolar existent, după părerea mea, este unul de departe cel mai rafinat din punct de vedere gramatical și al construcției imaginative, anume Noua Heloisă *de Jean-Jacques Rousseau, unul dintre romanele cele mai... cele mai incitante din cîte există.*

În acesta avem de a face cu o extraordinară circulație a pronumelor personale între diversele personaje. Iar personajele, istorisindu-și anumite întîmplări unele altora, cîteva dintre povestiri sînt desigur la persoana a doua.

Există un foarte frumos exemplu de povestire lungă la persoana a doua, memoriile unui ministru... un ministru principal al regelui Henric IV al Franței, ministrul care se numește Sully[1]*. Memoriile sale sînt redactate în întregime la persoana a doua, adică secretarul său — în realitate ministrul și-a dictat memoriile acestui secretar, dar —, secretarul este acela care i se adresează, amintindu-i toate cîte le-a realizat, amintindu-i-le pentru a-i oferi șansa, dacă vreți, să-și judece propria existență.*

Deci folosirea persoanei a doua va aduce astfel cu sine tot felul de teme legate strîns de tema acestor două orașe: relația dintre Paris și Roma și folosirea persoanei a doua vor face din această carte un roman cu prisosință pedagogic și un roman ce va îndemna, ce va obliga pe cititor să-și pună o serie de întrebări. Această obligație, acest mod al persoanei a doua de a forța cuvîntul va face ca cititorul să fie constrîns la un moment sau altul să vorbească la rîndul său.

S-ar putea spune că în această carte există un fel de triunghi realizat datorită persoanei a doua. La începutul cărții lucrurile sînt foarte limpezi: există un scriitor ce se adresează unui cititor, întocmai cum un regizor se adresează unui actor. Și se poate prea bine imagina un film și un regizor spunînd actorului: — „Ați călcat cu piciorul sting pe șina de aramă și cu umărul drept încercați în zadar să împingeți puțin mai încolo panoul culisant". Cu simpla deosebire că în general regizorii își tutuiesc actorii... Vedeți cum narațiunea va modela, va cere cititorului să se așeze într-un anume loc, să închipuie o serie de acțiuni, să gîndească un număr de gînduri; pronumele acesta al persoanei a doua provine de la un autor, se adresează cititorului, dar curînd vedem că se adresează și personajului cu care autorul se străduiește să-l identifice pe cititor. Deci putem vorbi despre un triunghi: autor — cititor — personaj.

Dar acest triunghi nu va rămîne imobil, adresarea va circula între acești trei poli. Există un moment cînd personajul va deveni conștient de ceea ce face și, în consecință, va apărea o reflectare, dacă vreți, a respectivului pronume. Un timp, autorul este acela care se adresează personajului. De la un moment dat încolo vom avea impresia că personajul se adresează sie însuși, ba chiar că personajul se adresează cititorului și, prin ricoșeu, că se adresează însuși autorului. Și, după o bucată de vreme, cititorul care s-a lăsat condus de regizorul-autor pe parcursul unui număr oarecare de pagini și s-a lăsat identificat cu acest personaj, ei bine, după o bucată de vreme, cititorul va refuza această identificare. Va spune: — «M-am lăsat păcălit pe parcursul a 50—100 pagini, m-am purtat ca și cînd aș fi fost acest personaj, dar eu nu sînt acest personaj!»

Iată momentul revoltei, momentul cînd cititorul se va întoarce împotriva personajului, spunînd: — «Nu sînt ca el!»; dar și împotriva autorului, spunînd: — «Nu, nu accept să continuați a-mi spune: tu, așa cum ați făcut-o pînă acum! Mi-am dat seama că momentul de revoltă se petrece mai devreme și mai violent în cazul femeilor, decît în al bărbaților, deoarece, după un timp, cum cel care identifică cititorul sau cititoarea cu un bărbat este tot un bărbat, ei bine, sosește o clipă cînd cititoarea spune: — «Oh, dar ăsta-i un bărbat... uite exact modul de a reacționa al unui bărbat, iar eu, firește, care sînt femeie, n-aș reacționa în felul acesta!» Și, vedeți că astfel întregul sistem de fraze începe puțin cîte puțin să pivoteze în interiorul cărții pentru a ajunge la ceea ce reprezintă însuși scopul ei, pentru a ajunge ca după toate aceste mișcări cititorul să se adreseze autorului și să-i răspundă. Se adresează autorului prin tot felul de intermediari, n-are nevoie să i se adreseze direct; uneori însă i se adresează totuși direct. În general, acest

[1] Maximilien de Béthune, baron de Rosny, duce de Sully (1560—1641), luptător protestant alături de Henric al IV-lea (1553—1610), devine consilier regal și ulterior ministru. Memoriile la care se referă conferențiarul sînt: ***Mémoires des sages et royales économies d'Etat de Henry le Grand*** (n. trad.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şoc de reacţie are loc într-un chip foarte «atmosferic», prin intermediul unei transformări generale a mediului de lectură, prin mijlocirea reprezentanţilor care sînt criticii sau profesorii.

Se întîmplă, de asemena, ca unii oameni să-ţi scrie ; se întîmplă ca studenţii care elaborează teze, referate, lucrări, şi ca, la fel, traducătorii, să-mi scrie ; îmi pun întrebări în legătură cu propria lor poziţie în raport cu personajul, relatîndu-mi unde se regăsesc în contextul voiajului de la Paris la Roma, în cadrul aventurii personajului şi, evident, în cadrul propriei lor aventuri. Ideea fiind ca romanul să ajungă să provoace întrebări, ca tu să faci cititorul să formuleze întrebări, să se ajungă ca cititorul să fie forţat să nu mai ştie cine este el însuşi şi de ce acţionează într-un fel sau altul şi, astfel, să înceapă a se strădui să afle un răspuns. Şi atunci, pentru ca toate acestea să se poată produce, este esenţial să găsim un mijloc pentru plasarea unui număr de date şi de evenimente. Îmi era necesar deci, în această călătorie, în acest ansamblu de călători, ceva echivalent cu structura etajată a imobilului din Passage de Milan.

Am rezolvat problema după cum urmează : am inventat ceea ce aş putea numi un sistem de semnalizare rutieră în interiorul reţelei cărţii mele. Cînd ne plimbăm la ţară cu maşina avem nevoie de indicaţii care să ne îndrepte către locul unde dorim să mergem. Dacă am folosi, de exemplu, numai hărţi şi busole, ei bine, drumul ar dura enorm. Avem deci la dispoziţie un întreg limbaj inscris în peisaj. Cum să procedezi pentru a înscrie un limbaj de semnalizare în chiar interiorul unei cărţi ? Dacă vreţi, aveam nevoie de o suprapunctuaţie. Această suprapunctuaţie este constituită din fraze, din elemente gramaticale ce vor primi treptat o semnificaţie în interiorul funcţionării cărţii înseşi. Întreaga povestire este încadrată de narareа unei călătorii de la Paris la Roma, iar aceasta e jalonată de trecerea gărilor. Şi apoi, la un moment dat, povestirea părăseşte voiajul pentru a ajunge la evenimente trecute, ori pentru a expune proiecte, pentru a ajunge la călătorii anterioare. Trebuia să descopăr mijlocul de a semnala cititorului trecerea de la un nivel al povestirii la altul, dar aceasta să fie făcută într-un fel nu prea bătător la ochi ; să instalez, dacă vreţi, în interiorul textului, un dispozitiv acţionînd asupra spiritului cititorului, fie că el e conştient sau nu de aceasta.

Abordînd un scriitor nou, eşti dator să înveţi treptat o limbă nouă, un nou mod de a folosi o anumită limbă ; stilul unui scriitor este o limbă în interiorul limbii şi ştiţi că ea poate fi caracterizată prin decupajul vocabularului în raport cu vocabularul general prin frecvenţa acestui vocabular etc., etc. Şi învăţăm treptat ce anume vrea să spună cutare cuvînt la cutare scriitor care îi conferă sau îi restituie un sens pe care, de pildă, l-a pierdut în conversaţia uzuală.

În interiorul acestei cărţi, pentru a face lucrurile mai accesibile, am introdus nu numai formule de învăţat treptat de cititor, în mod automat, recognoscibile de el şi care vor fi pentru el ca un macaz, dirijîndu-i spiritul într-o direcţie sau alta. Cartea este construită, mai întîi, într-un mod absolut simetric. În total, există nouă capitole. Toate capitolele sînt văzute din interiorul unui compartiment de tren, iar intervalul dintre capitole îl reprezintă momentele cînd personajul iese din compartiment. Un capitol începe sau mai bine zis intrăm în capitol cînd personajul intră în compartiment şi ieşim din capitol cînd personajul iese din compartiment. Avem astfel nouă perioade în cursul călătoriei, nouă perioade pe parcursul cărora personajul se află în compartiment. În intervale, el se află în vagonul restaurant, de exemplu, ori se plimbă pe coridor şi aşa mai departe

[Va urma]

(Traducere şi note : Melania MUNTEANU şi Mihai RĂDULESCU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICA EDIȚIILOR

În dezbatere :

G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

PUNCTE DE VEDERE *

Operă mitizată — mai întîi printr-o prohibiție decenală, mai apoi printr-o îndelungată așteptare a reeditării, mult controversată, mereu amînată, încontinuu promisă, în mai multe versiuni etc. — *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu și-a recîștigat, în sfîrșit, prin noua ediție din 1982, statutul de operă fundamentală a culturii românești, monument durabil al naționalității noastre și punct de reper actual în istoria milenară. Căci, neîndoios, pe lîngă multele calități relevate de critică în cele patru decenii — de la absolutizarea textului călinescian drept literă de Evanghelie («Divinul Critic») și pînă la relativizarea întregului *op* ca un «roman» al vieții scriitorilor români — două atribute s-au dovedit esențiale și determinant-originale : revelația unui *tot organic* care este literatura română (*«să intuiesc mișcarea de tradiție : să fac o singură literatură de la Alpha la Omega, acolo unde de obicei se susține că e discontinuitate»* — *Corespondența*, 1 iunie 1940), și *judecata de valoare comparativ-estetică* în dublu sens, contextual-universală și temporal-actualizantă. De la *Epoca veche* la *Noua generație* și *Specificul național*, într-un volum masiv în octavo de 1.000 de pagini, G. Călinescu face sensibilă lectorului o istorie continuă, *«după legi proprii»* (I, 6) [1], a spiritului creator românesc, *«o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală»*, susținînd în același timp, *«pentru nota specifică primordială»*, *«punctul fundamental»*, *ideea* de vechime a neamului nostru : *«Istoriceste suntem prin substratul nostru traco-getic, care e esențial, dintre vechile popoare ale Europei. Suntem niște adevărați autohtoni de o impresionantă vechime»* (I, 886). *«Conștiința de tradiție»* (I, 6) se traduce în *Istoria*... sa la modul analitic prin decelarea tuturor temelor, motivelor, subiectelor, miturilor etc. care dau sentimentul integralității unei culturi majore, al «epulzării» cunoașterii și, deci, accederii la «gratuitatea» estetică, oricum, *«izolarea culturalului de artistic»* (I, 5). Tot așa cum viziunea globală și sinteza specificului, conștiința lucidă de sine numai dimpreună cu relaționarea universală pot da *«garanția originalității noastre fundamentale»* (I, 885) și *«încrederea că avem o strălucită literatură»* (I, 9). Cît privește valorizarea călinesciană, «preocuparea de adevăr» a putut adesea fi împinsă metodic pînă la *«deplina ingratitudine»* (I, 8), spiritul critic fiind dublat de o vastă cultură integrată organic și mereu condus de gustul artistului proteic (extrem de rar nereceptiv sau «neînțelegător»). Astfel, petrarchismul involuntar al lui Conachi, sau proustianismul mimetic al unor scriitori români (v. cap. *Romancierii, 1920—1930)*, «argheziansmul» cronicarilor munteni etc. etc., caracterizări temerare și insolite, s-au impus devenind locuri comune ale cri-

---

* Specificăm, din nou, că observațiile formulate pe întreg parcursul discuțiilor, aparțin în mod exclusiv celor ce le semnează. În spiritul deplinei obiectivități științifice, redacția își rezervă dreptul ca să-și precizeze poziția de-abia în final (n.r.)

[1] Notăm în paranteză trimiterile la ediția respectivă cu cifra romană și la pagină cu cifre arabe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ticii pînă în manualele școlare, iar metoda sa dublu-comparativă, estetică, poate fi regăsită la mai toți criticii români de azi. *Călinescianismul* nu este numai un epitet de polemică ocazională, de delimitări critice, ideologice etc. mai mult sau mai puțin îndreptățite sau reale, ori numai de port-drapel ! *Spiritul călinescian*, concentrat mai cu seamă în această operă de critică integrală și avînd valoarea unui testament veritabil la răscruce de epoci, este o componentă fundamentală a culturii românești, — alături de lirismul eminescian, de comicul caragialian, de eposul sadovenian... ca și de muzica enesciană sau sculptura brâncușiană. Faptul este incontestabil ! și nu este aici locul a-l analiza în componentele sale, în sistemul său, cum nici a-i arăta cu degetul rarele momente de eclipsă. Este însă de datoria noastră a veghea ca *acest spirit critic genial*, — străbătînd două epoci istorice distincte și adesea contradictorii, cu amenințări pentru ființa națională și individ, cu întunecări ale rațiunii sau interdicții ale adevărului, cu liberalisme înșelătoare și oprimări istoricizate, în fine, cum însuși nota la 24 ianuarie 1941, în *«timpuri de suferință națională»*, să nu fie tendențios sau fals interpretat și nici, chiar din bunăvoință, denaturat. G. Călinescu a trăit între 1899 și 1965, și a lua în considerație numai formarea personalității sale originale, ignorînd sau minimalizînd devenirea istorică a României în acești ani, etapele și influența lor asupra spiritualității românești în genere, asupra lui în special, ar constitui o gravă eroare — cu atît mai acuzantă pentru martorii acestor vremuri ! Din *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-vodă* nu se poate trece în nici un chip în *Nada Florilor*, iar *Frații Jderi* nu sunt strămoșii lui *Mitrea Cocor!* Încercările în acest sens ale Maestrului Sadoveanu, în ediția «completă» începută în 1954, sunt taxate acum de cei ce alcătuiesc ediția critică integrală (Vol. I, Minerva, 1981) ca «arbitrare, datorită unor cauze conjuncturale», semnalînd contraziceri între Autor și Direcția Presei, și optînd pentru restabilirea adevărului: «restituind eventualele eliminări sau modificări conjuncturale», adoptînd «principiul preluării ultimei versiuni apărute în timpul vieții scriitorului, despre care avem certitudinea că-i reprezintă voința» (pp. CXXII și urm., 469—470, 479). Operație deloc ușoară cînd există două ediții — diferite ! — de autor (1940, 1954 —) și nenumărate reeditări ale fiecărei cărți, rescrieri, retopiri, variante etc. Dar dacă în editarea integrală a operei eminesciene fiecare însemnare manuscrisă a genialului poet devine obiect de cult, dacă scrierile lui I. L. Caragiale sunt căutate în anonimatul presei din începuturile sale creatoare, dacă eposul sadovenian este reconstituit episod cu episod în veritabila sa integralitate și autenticitate — trebuie, oare, ca spiritul călinescian să fie prezentat în fragmente, cînd encomiastic, cînd detractor, interpretat după amintiri contradictorii și adesea nesemnificative ? ! — iar *omul*, — vai ! omul, profesorul, academicianul — acuzat sau justificat pentru relațiile lui sociale, ideile lui politice, actele lui conjuncturale ? !... S-au scurs aproape două decenii de la trecerea sa în Empireu — (cum însuși se exprima) și credem că e timpul, spre binele culturii românești, să-i judecăm opera așa cum ne-a învățat: cu *«cea mai strictă nepărtinire»* (I, 7) și numai în *«preocuparea de adevăr»*, chiar dacă astfel ne-am arăta *«fără voia noastră plini de ingratitudine»* (I, 8).

Cum apare acum, dintr-o astfel de înțelegere, «ediția a II-a, revăzută și adăugită» a *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, alcătuită de profesorul Al. Piru, unul din primii și cei mai constanți și avizați discipoli ai lui G. Călinescu ? ! *«Istoria...* — ni se spune în *Prefața* editorului — nu a mai fost reeditată, dar autorul ei s-a gîndit necontenit la acest lucru și a lucrat efectiv în acest sens, aproximativ din 1946, cînd a apărut ediția a doua a compendiului, și pînă în pragul morții». Iar mai departe, arătîndu-se locurile publicării acestor erate, completări, corectări etc., se precizează : «Sînt inedite într-o proporție infimă altele, în genere întregul material fiind, în proporție de 95 % publicat de G. Călinescu. Textul ediției a doua, *revăzut de autor pînă la indice*, nu și-a propus să ducă analiza fenomenului literar *mai departe de anul 1940*, limitîndu-se la completarea și îndreptarea examenului materiei pînă la această dată», rezultînd un plus de «aproximativ 300 de pagini dactilo — cam 100 de pagini» de tipar, care, însă, *«nu modifică viziunea* de ansamblu, periodizarea, înțelegerea curentelor și stilurilor, *judecățile de valoare*, întregind aparatul documentar și *adăugind cîteva analize noi de opere sau prezentări de scriitori* necercetați prima dată» (II, p. VIII, s.n.). Din păcate, cele afirmate de editor sunt inexacte — îndeosebi cele referitoare la sublinierile noastre. Căci «revăzut pînă la indice» nu înseamnă, cum s-ar putea crede, *în*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

integralitate, (100 p. la 1.000 p. = 1/10 !), ci ici și colo, aici mai mult, dincolo mai puțin, alteori deloc ! Și chiar semnificativ : nici o schimbare în *Prefață* (= Program, Principii) și nici în *Specificul național* (= Final, Concluzii) ![2] Fixarea anului 1940 ca terminus al analizei interpretative, — fără a mai menționa introducerea unor date documentare noi la *Bibliografie* și chiar în text pînă spre 1964 ! — nu se constată a fi fost respectată ; dimpotrivă, cum se va vedea (și din exemplele ce vor urma), fiind vorba de «ultimele» opere ale unui autor, s-ar putea crede că, în final, chiar judecata de valoare asupra scriitorului se schimbă — cel mai adesea diminuînd. La Cezar Petrescu de ex. *Adăpostul Sobolia* (din 1945) *«e plin de un insuportabil și trivial verbiaj cu pretextul unei idile între Lalu Măldărăscu și Lavinia Madu, într-un adăpost antiaerian, fără o cît de minimă intuiție a severității evenimentului»*. Iar *«prima parte din Tapiru (1946) este o execrabilă divagație... partea a doua, simplu memorial sentimental de un medelenism torențial, conține o idee caracterologică bună, înăbușită în bufonerii...»* (II, 773). S-au adăugat, într-adevăr, «analize de noi opere sau prezentări de scriitori necercetați prima dată», însă analizele rămase (probabil/doar) în prima formulare sunt extrem de sumare, deseori superficiale, uneori nedrepte (cum se va vedea mai departe); iar din cei 20 de autori noi, abia cîțiva își justifică introducerea : Ion Codru-Drăgușanu (cu *«îndoieli în a susține că reprezintă o adevărată figură literară»* — II, 394), Artur Enășescu (o frază + o strofă din cunoscuta azi romanță *Rița*), Mihai Beniuc, D. Stelaru (zdrobit de alăturarea cu E. A. Poe)... Paul Mihu-Sadoveanu (*«unul din fiii lui M. Sadoveanu, mort prematur, medeleniza...»* — II, 967 ; încercare de *captatio*... pentru Maestru ? !)

E locul alci să precizăm și opinia noastră — ca unul care am cercetat exemplarul de lucru al Profesorului — asupra completărilor biografice. Nu știm care va fi fost gîndul lui G. Călinescu cînd aceste date erau adăugate pe margine, între rînduri, pe spațiul liber al unei fotografii, oriunde golul paginii o permitea, sau la *Bibliografie* (v. fascicola fotocopiată din această ediție); însă e sigur că, *în final*, respectîndu-se metoda general-adoptată ele fie ar fi fost topite — explicativ pentru operă — în text, fie ar fi fost plasate în același loc. În nici un caz nu putem fi de acord cu transcrierea lor mecanică : cînd la început, cel mai adesea după prima mențiune a numelui autorului, spărgînd, prin paranteză, continuitatea frazei inițiale (ca la Hortensia Papadat-Bengescu, Ionel Teodoreanu, C. Stere, Gib I. Mihăescu ș.a.) ; cînd la sfîrșit (ca la Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Carol Ardeleanu ș.a.) ; cînd simplă mențiune a anilor nașterii și morții (ca la Al. O. Teodoreanu, sau I. I. Mironescu — la acesta ambiguu : *«Scriitorul, fost profesor la Facultatea de medicină din Iași (1883—1939)»* ; cînd nici o completare biografică, deși autorii muriseră, unii chiar înainte de 1941 — G. M. Vlădescu, Aureliu Cornea, pentru a exemplifica doar din cap. *Romancierii*.

O insatisfacție produce editorul și prin metoda de la punctul 8 din *Nota asupra ediției*, care menționează «capitolele noi introduse din *Compendiu* în *Istoria literaturii române* : Ion Codru-Drăgușanu, Al. Rally, Mihai Beniuc, D. Stelaru». Pe de o parte, pentru că una este *Compendiul* (chiar și numai ca număr de pagini), alta e *Istoria*... ; pe de altă parte, pentru că nu înțelegem atunci de ce să rămînem la viziunea din 1941 pentru scriitori importanți ca Tudor Arghezi, Al. Philippide, Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu... despre care însă G. Călinescu a scris în ultimii ani studii noi, publicate în *Cronicile optimistului*, 1964, prefețe etc.

În fine, la o primă cercetare mai îndeaproape, bazată pe confruntarea celor două ediții, Marele Edificiu apare cu porțile intacte (doar data simbolică a inaugurării — 24 ianuarie 1941 — a fost șterasă) păstrîndu-și proporțiile și monumentalitatea, nu însă și mărimea, cu zidurile ici-colo crăpate, în care pe alocuri a crescut vegetație arborescentă suplimentară, iar galeria de portrete puțin mărită și cu explicații adăugate la unele, cînd deasupra tabloului, cînd dedesuptul lui, cu omisiuni regretabile oricum, dînd impresia generală de restaurare incompletă, nefinisată... — Fără să fim de acord cu exagerarea chestiunii iconografiei, pusă de Ion Bălu în *Cronica edițiilor* din nr. 1/1983 al *Revistei de istorie și teorie literară*, egalizarea dimensiunilor e totuși uniformizantă și, într-adevăr, lipsește ochiul de orice semnificație (v.

[2] Exact : 3 modificări minore — «găsim» pentru «regăsim», un «toate» introdus la «și celelalte», «eroul este romantic» pentru «eroul acesta romantic».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fotografiile de epocă ale fraților Goleşti, acum egal-mărite ca şi ale scriitorilor, — II, 190—191, sau simultaneitatea privirii în două pagini a Casei din str. Cîmpineanu nr. 40, a *Buletinului unei şedinţe literare*, scris de E. Lovinescu şi a caricaturii lui Jiquidi cu Cenaclul «Sburătorul» — I, 718—719, dispuse în noua ediţie pe 3 pagini diferite — II, 802, 803, 804). Tot astfel cum, dacă o fotografie a lui Goga a fost scoasă, puteau fi introduse altele, din cele 20 de nume noi : I. Codru-Drăguşanu, Beniuc, Stelaru etc., autorul însuşi dorind, în prefaţa primei ediţii, *«împlinirea omisiunilor în viitor, de o eventuală nouă ediţie»* — I, 5). Dar — contemplînd pădurea, să vedem totuşi şi copacii... Esenţială rămîne, evident, pentru această Istorie a literaturii române viziunea estetică personală asupra literaturii noastre, spiritul critic călinescian, istorist şi artistic în egală măsură, analiza pertinentă pînă la formula memorabilă şi capacitatea de sinteză definitivă în sistemul său original. S-a păstrat, aşadar, *spiritul critic original* al acestei capodopere a genului ? Da ! în cea mai mare parte, şi în mod paradoxal atunci cînd n-a existat presiunea socialului — chiar inexpresă[3] — care l-a făcut pe G. Călinescu al anilor 50 să se zbată deasupra paginii între a corecta ici-colo textul şi a menţine spiritul cărţii ! Pentru că ştim ceva din acest zbucium pentru unii scriitori, vom exemplifica chiar cu ei.

La I. L. Caragiale — adaosurile sunt multe documentare, descoperiri ulterioare, ca şi unele noi comparaţii (cu Monsieur Prudhomme al lui H. Monnier), sau noi asociaţii («cazul» Leiba Zibal cu zaraful Chryseros din *Asinul de aur*)... Însă două idei — caducizarea operei în funcţie de efemeritatea moravurilor înfăţişate şi valoarea comicului pur — sunt esenţiale pentru înţelegerea marelui artist, şi mai în general estetic, iar aici, din păcate, s-a intervenit grav. Cele două idei fuseseră puse în corelaţie de G. Călinescu tocmai pentru a respinge critica negatoare la adresa *«ultimului ocupant fanariot»* şi a combate reaua cercetare «ştiinţifică», limitată, după un tipic dat: *«natura în pastelurile lui Alecsandri, critica socială în opera lui Caragiale»* (v. *Prefaţa*, prima col.). Acum însă constatăm cu stupoare că textul corectat a... emendat cele două idei pînă la contrazicere ! Citeam în ediţia din 1941 : *«N-ar mai exista bunăoară deputaţi agramaţi şi comisari escroci şi tot tabloul ar rămînea anacronic. S-a văzut totuşi că înţelegerea lumii lui Caragiale rămîne intactă, că nimic din comicul lui n-a suferit o cît de mică stingere de tonuri şi că dimpotrivă alţii îl imită, ca umorişti puri, fără nici o intenţie de critică socială»*. Aici textul a fost întrerupt pentru a se sublinia actualitatea, încă, a operei caragialiene, chiar într-o nouă epocă istorică. Deci, completare : *«Mentalitatea burgheză nu s-a destrămat cu totul* — în anii '50, se-nţelege ! n.n. — *şi dealtfel în superficiala înţelegere de către unii a noii ideologii, eroii caragialeşti pot căpăta semnificaţii neprevăzute»* (II, 503). Odată făcută această «breşă» a actualizării, altele se vor insinua, degradînd textul. *«A existat intenţia morală la dramaturg ?»* Nu ! — demonstra criticul în 1941, era o *«curată simpatie de comediograf»*, nu era *«o critică, ci un efect comic»*, cum nimeni nu s-a gîndit vreodată să critice *«vorbirea negramaticală şi peltică a copiilor, reaua pronunţie a străinilor, cepelegia beţivilor»* (I, 444, 445). Sigur, *«atitudinea critică este inclusă în orice comedie, comicul fiind prin definiţie, o caricare*, fără ca asta să însemne dorinţa de îndreptare. *Căci dacă omenirea s-ar îndrepta şi n-ar mai fi pedanţi ca Diafoirus n-am mai avea prilej să rîdem. Mizantropia umoriştilor e un pur pretext de înveselire»* (I, 444). Dar nu ! propoziţia subliniată de noi a fost înlocuită cu «fără ca să însemne prezenţa unei îndreptări radicale a indivizilor» (mai exact, probabil greşeală de tipar — *«pretenţia unei îndreptări radicale»)*, iar *«prilej să rîdem»* a fost completat cu *«şi să luptăm» (? !)*, ceea ce spulberă... umorul pur ! Dar şi mizantropia umoriştilor, din *«pur pretext de înveselire»*, a devenit în noua ediţie *«pur pretext de a ne face cunoscuţi oamenii»* (II, 503) — ceea ce ne «descoperă» nişte mizantropi preocupaţi de oameni, de cunoaşterea, clasificarea, înfăţişarea lor etc. Concluzia cade grea : *«Prin urmare, nu fără o indulgenţă de come-*

[3] *«Am terminat revizuirea Scrinului negru, ţinînd seamă cu atenţie de toate obiecţiile...»* (21 iulie 1959) : *«...după ce am fost sfătuit a accentua asupra caracterului pernicios al acestor eroi, sunt consiliat a-i elimina...»* (26 sept. 1959) ; *«Regretînd aceste întristătoare întîmplări pentru un scriitor...»* (ibid.) ; ajunge la *«o anume boală morală, addogată la aceea fizică»* (15 dec. 1959). Din *Scrisori şi documente*, Edit. Minerva, 1979.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diograf — este fosta „curată simpatie de comediograf" — *cultiva Caragiale lumea lui Cațavencu și graiul incult al acestuia este și critică, dar de un efect comic»* ceea ce altădată era *«nu e o critică, ci un efect comic»* ! A se observa acum și stilul stricat, și noua greșeală de transcriere : în loc de *«al acesteia»* (= graiul *lumii* lui Cațavencu, ceea ce înseamnă mai mult) ! Iar în final efortul de a menține spiritul originar al textului : *«Comicul rezultă din combinarea mijloacelor și rămîne în cele din urmă în sfera indemonstrabilului. Este la Caragiale un umor inefabil ca și lirismul eminescian,* suprapus observației ori criticei și pînă la un punct independent, *constînd în „caragialism", adică într-o manieră proprie de a vorbi»*. Sublinierea noastră era în vechea ediție : *«independent de orice observație ori critică» (I,* 447). Așadar — și *critică* și *independent* (=comic pur)... e prea mult ! inacceptabil ! ! aproape — vai ! — parodia involuntară a eroilor caragialieni!

Un alt exemplu, de o gravitate și mai semnificativă, o constituie corecturile la Camil Petrescu. Căci oricît am aprecia *Istoria*... călinesciană pentru integralitate — *«de la origini pînă în prezent»* — meritul actual cel mai evident — și care a incitat în ultimi ani și cîteva alte «replici» — este viziunea acut contemporană și larga ei deschidere în acest sens — aproape 1/3 fiind dedicată literaturii interbelice ! Și se poate azi afirma că, dacă E. Lovinescu — mîndru mecena sărac al acelor ani — a promovat o întreagă pleiadă de poeți, prozatori, critici... cel care a panoramat această epocă alcătuind o hartă clară, a analizat și comparat operele, stabilind valori, a portretizat personalități, indicînd tradiții și sugerînd direcții, toate aceastea iluminate de o genială intuiție, și de la care critica noastră actuală s-a abătut prea puțin — a fost, neîndoios, G. Călinescu. Deși elaborată și publicată — cum însuși spunea — *«în timpuri de suferință națională»*, nu i-au lipsit acestei *Opere* a operelor literaturii române curajul adevărului și chiar gestul reparator — de la nepărtinitoarea totalitate a creatorilor în limba română indiferent de naționalitate, rasă etc. și pînă la disocierea ideologiilor (v. rezerva lui Al. Piru : «Este discutabil dacă o Istorie a literaturii trebuie să cuprindă pe filozofi» — II, p. XI.) Un astfel de «caz» notoriu de scriitor contestat pînă la ridiculizare în epocă, dar impus definitiv după *Istoria*... lui G. Călinescu, este Camil Petrescu, pe care criticul n-a ezitat să-l așeze totuși atunci alături de Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu : *«În deceniul între 1920 și 1930, trei romancieri ocupă locuri caracteristice în literatura noastră, pe trepte diferite...»* (I, 663). Însă dincolo de această veritabilă consacrare valorînd, prin subtilitatea analizei, cît descoperirea unui scriitor, «cazul» căpăta generalitate estetică, paginile respective se desprindeau din *Istorie* și deveneau pe nesimțite o caldă și generoasă pledoarie pentru scriitorul adevărat, de vocație și valoare certă chiar dacă neacceptat în epocă ! În definitiv, o anume popularitate poate să nu însemne nimic sub raport estetic ; mult mai importantă este comprehensiunea celor avizați, a competenților în materie : *«Ca demonstrație tehnică cel puțin* — insistă G. Călinescu — *Camil Petrescu a cîștigat lupta, deocamdată pentru cei 12 oameni fini care formează conștiința estetică a unei epoci* (I, 662). O astfel de aserțiune critică memorabilă poate da aripi nebănuite unui talent aplecat asupra manuscrisului său, ori consolă și încuraja un debutant rău-primit de criticul obosit ! Și cu atît mai mult cînd va ajunge la încheierea apodictică însă istoric-literar reală și celebră : *«Dar se va zice că o prețuire atît de neacoperită este dezmințită de lipsa de popularitate. Stendhal nu vinduse din vestitul De l'Amour nici 40 de exempare»* (I, 663). Ce-a rămas din acest admirabil capitol ? — despre care criticul însuși îi scria la 30 XI 1940 lui Camil Petrescu : *«Ți-am făcut în carte un capitol magnific, pe care ca scriitor îl meriți, dar ca amic nu prea»*. Comparația finală cu Stendhal — venind ca o concluzie firească după ampla demonstrație nu atît a proustianismului autorului *Întîiei nopți de război* și al *Sufletelor tari*, cît a anticalofilismului său în descendența celui ce prefera stilul *Codului civil* — acest paragraf esențial a fost scos, ca și alte două fraze anterioare, dintre care cea din urmă foarte des citată (!) în mai toate studiile ulterioare despre arta romanului românesc : *«Nu este al doilea ori al treilea în literatură, ci unicul pe un drum lăturalnic, într-o junglă virgină, în care nu intră decît pionerii. Prin el romancierii de mîine vor medita asupra tehnicei romanului»* (I, 663). Să credem că, într-adevăr, pentru data proiectatei noi ediții, această insistentă demonstrație nu mai era necesară celui ce dăduse între timp *Bălcescu* și *Caragiale în vremea lui, Cel care*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plătesc cu viața și alte nuvele, începuse *Un om între oameni*, în fine ajunsese... academician, era considerat, alături de alți scriitori interbelici, cum se spunea în anii '50, un «clasic în viață» ? !... Însă și alte accente s-au modificat în noua versiune ! «*Lunecarea aceea puțin cam iritantă a frazei*» (I, 661) din *Ultima noapte...* a devenit acum... *agasantă* — ceea ce modifică radical aprecierea stilului. Cutare episod din *Mitică Popescu*, «*pe scena divizată în două*», modalitate teatrală de a aprofunda personajul în dublu sens — într-un fel pentru celelate personaje, în altfel pentru spectator, era considerat «*ingenios*» (I, 664) ; acum a devenit doar «*îndemînatic*» (II, 748). Analizînd apoi pe larg următorul roman — «*din multe puncte de vedere, o scriere mai matură*» — și înfățișînd cu vervă cadrul dialogului din *Patul lui Procust)* între Fred și Emilia, citirea corespondenței lui Ladima etc. criticul găsea «*aici un joc subtil, aproape genial, de a parte teatral...* (I, 662) ; acum apoziția superlativă a fost suprimată ! Un paradox critic justificativ produsese G. Călinescu și asupra eroilor lui Camil Petrescu, care «*în general* nu se țin minte, *nu reprezintă odioasele pentru scriitor caractere, nu se însumează unui tip*» (I, 663), pentru că în fapt «*au cu toți repeziciunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sunt ale autorului însuși în scris, încît toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întîia*» (I, 659) ; în versiunea corectată, subinierea noastră a fost înlocuită cu «*sînt nedefiniți*» — ceea ce implică o evidentă depreciere estetică. Au fost făcute și adăugiri : 10 rînduri pentru *Jocul ielelor*, omisă în prima ediție, (»*vrea să fie o dramă ideologică și izbutește la lectură să ofere o dezbatere inteligentă, dar numai atît, ideile nefiind încorporate în oameni vii*» etc. (II, 747) ; alte 16 pentru *Iată femeia pe care o iubesc* (jucată în 1944) și *Profesor Dr. Omu* (1947) («*pirandellism de suprafață*») și 5 pentru *Bălcescu* (1948) («*compusă din tablouri inteligente, fără a fi adîncă... finalul enorm infatuat...*» (II, 749) ; în fine, pe lîngă datele biografice, o încheiere actualizantă : «*autorul agasează din ce în ce mai mult printr-o megalomanie sistematizată și fixația în unica problemă a modului său personal de creație (II, 750).* Oare vechiul «*iubit amic*» Camil apărea în acei ultimi ani, ca academician, atît de «*enorm infatuat*» încît îl umbrea pe scriitor ? !... Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, care muriseră, nu mai au parte de «corectări». Nu însă și Cezar Petrescu, ajuns și el academician (v. supra) ; Ionel Teodoreanu (cu o încheiere definitivă : «*romancierul și-a continuat activitatea fără nici o rectificare a manierii...*» (*II, 757) ; Gib I. Mihăescu (deși mort în 1935)* completat acum cu 4 rînduri pentru *Femeia de ciocolată* («*încearcă a analiza, complicat și artificial...*») și *Zilele și nopțile unui student întîrziat* («*studiază într-o totală insignifianță și banalitate...*» II, 765) și o altă concluzie pentru *nuvele* — în loc de : «*o atmosferă apăsătoare de halucinație și par opera unui febricitant*» (I, 681), «*o atmosferă adesea dezgustătoare, de vulgaritate, priapism și halucinație și par opera unui febricitant*» (II, 765) etc. etc.

Dar să oprim aici exemplificările acestor prime investigații serioase ale ediției în cauză. Căci scopul nostru, în fond, nu este acela de a analiza modalitățile — întristătoare ! — prin care un autor, sub presiunea unor factorii externi ori intimi, își poate transforma o operă pînă la a o face de nerecunoscut ; ci doar de a demonstra că *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu, ca orice creație umană, *datează*. Actualitatea unei opere nu trebuie înțeleasă în sensul actualizării ei ! în speță, textul acestei capodopere a genului nu trebuie fetișizat pagină cu pagină, rînd cu rînd, ci înțeles și judecat, admirat în integralitatea lui, îndeosebi pentru ceea ce constituie *spiritul critic genial* al lui G. Călinescu. Astfel, credem a fi dovedit că se impune necesitatea *restituirii* acestei opere în adevăr epocii în care a apărut (»*de la origini pînă în*»... 1941), dimpreună cu avatariile ulterioare, într-o *ediție critică* deci, singura în stare să-i stabilească valoarea reală, actualitatea substanțială-estetică, perenitatea veritabilă și locul binemeritat în cultura românească.

Marcel DUȚĂ

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ion Neculce, *Opere. Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*. Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, Editura Minerva, 1982, 934 p.

Dintre manuscrisele păstrate pînă astăzi, prin care ni s-a transmis cronica lui Ion Neculce — în total 19, din care 15 relativ complete (unul tradus în limba rusă și 4 fragmentare — în editarea operei marelui cronicar moldovean fuseseră utilizate practic numai trei: ms. Bibliotecii Academiei R.S.R. (BARSR) nr. 53, colaționat și corectat după ms. BARSR nr. 253 — autograf parțial al cronicalului — folosite de Mihail Kogălniceanu în prima tipărire, cu caractere chirilice, din 1845, reeditată, în alfabetul latin, în 1872; aceleași manuscrise în ediția lui Al. Procopovici, din 1932 (noi ediții 1936 și 1942), care, de fapt, folosește tipăritura lui M. Kogălniceanu; ms. BARSR 253, completat, pentru unele părți lipsă, cu ms. BARSR 53, în ediția acad. Iorgu Iordan din 1955 (reeditare, cu unele îmbunătățiri, în 1959) și, de curînd, manuscrisul deținut de Paul Mihail, publicat de deținător, împreună cu Zamfira Mihail, în anul 1980.

Desigur că, în tot acest interval, au apărut numeroase ediții școlare sau de popularizare, majoritatea «părți alese», care au folosit edițiile de bază menționate, pe măsura apariției lor.

Acordînd edițiilor lui M. Kogălniceanu însemnătatea deosebită pe care au avut-o, ca pionierat în editarea cronicarilor moldoveni, și meritul de popularizare al acestei importante opere lui Al. Procopovici, trebuie subliniat că o ediție cu caracter efectiv științific a fost cea realizată de acad. I. Iordan. Cu competența cunoscută ca lingvist, după o temeinică analiză a manuscriselor existente, s-a oprit, cum am văzut, la manuscrisul BARSR nr. 253 care, într-adevăr, putea oferi garanțiile cele mai sigure cu privire la vederile cronicarului: un manuscris care includea completări și corecturi autografe ale lui Ion Neculce și care, deosebit de aceasta, este și cel mai vechi din toate cele păstrate pînă în prezent, factor deosebit de important, de asemenea, în editarea manuscriselor de cronici.

Ediției I. Iordan, excelentă sub raportul redării științifice a textului manuscrisului adoptat, i s-a obiectat însă că nu este o ediție critică, că nu ia, adică, în considerare și alte manuscrise care, așa cum rezultă din analiza acestora, comportă variante atît de conținut, cît și de lexic. Există oare certitudinea că, în timpul vieții cronicarului, nu s-au executat, cu acordul și, poate, sub controlul său, și alte variante de pe care s-au transcris o parte din copiile, nu prea tîrzii, de care beneficiem și astăzi? Mai ales că cele mai bune copii păstrate, în afară de ms. 253, sînt executate de un nepot al cronicarului, călugărul Ioasaf Luca, desigur după variante păstrate în familie.

Pentru a încerca un răspuns la o astfel de întrebare, un început a fost făcut prin editarea ms. «Mihail», copie de Ioasaf Luca realizată între 1766 și 1781, care cuprinde numeroase completări față de ms. 253, ca nume de locuri și de persoane, precizări cronologice, diferite alte informații etc., în legătură cu care se pune întrebarea cîte dintre acestea aparțin copistului și cîte autorului cronicii (o prezentare a acestei ediții de Liviu Onu, în RITL, nr. 2/1981, p. 293—296).

Îndatorirea, deloc ușoară, de a da publicului larg cititor, ca și specialiștilor, mult așteptata ediție critică a operei lui Ion Neculce și-a asumat-o Gabriel Ștrempel, stăruitor cercetător și bibliograf al maunscriselor vechi românești (Copiști de manuscrise românești pînă la 1800, *I, 1959*; Catalogul manuscriselor românești, *vol. IV, în colaborare, 1967*; Catalogul manuscriselor românești din Biblioteca Academiei R.S.R., nr. 1 — 1600, *1978*), *dublat de experiența unor ediții critice anterioare (Antim Ivireanul*, Opere, *1972*; *Nicolae Costin*, Ceasornicul domnilor, *1976*).

Ediția critică Neculce, apărută la editura Minerva, în 1982, la 137 de ani de la prima ediție, din 1845, a lui Kogălniceanu, cuprinde, ca text, nu mai puțin de 706 pagini, din care se poate aprecia că cca. jumătate din spațiu este destinat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aparatului critic, și este prevăzută cu un studiu introductiv, bogat și documentat, însumînd 149 de pagini (p. 5—153), glosar (p. 865—881), indicele numelor de persoane (p. 885—911) și al numelor de locuri (p. 913—930).

În alcătuirea ediției, din cele 18 manuscrise pe care le-a avut la dispoziție (lăsînd la o parte traducerea în limba rusă, efectuată de către Vartolomeu Măzăreanu, între anii 1770—1773, la cererea generalului rus Rumianțev — de fapt, un corpus al cronicilor moldovene), editorul a luat drept manuscris de bază *ms. nr. 253, de la BARSR, folosit și de ceilalți editori, utilizînd, în aparatul critic, un număr de 8 manuscrise (mssele 53, 254, 112, 252, 3416, 114 din fondul BARSR, ms. 1733 de la Arhivele Statului din Iași și ms. 1 Paris — microfilm al manuscrisului aflat în prezent la Bibliothèque Nationale din Paris). Șase dintre manuscrise (253, 53, 254, 252, 1773, 1 Paris) reprezintă compilații de cronici ale Moldovei începînd cu* De neamul moldovenilor, *de Miron Costin, urmat de letopisețele lui Nicolae Costin, Miron Costin, Neculce, iar în unele manuscrise și Canta, iar trei (112, 114 și 3416) exclusiv opera lui Neculce.*

Opțiunile editorului ni se par pe deplin îndreptățite. Ms. 253, care cuprinde părți scrise de mîna cronicarului și singurul în care cronicarul vorbește la persoana întîi, reprezintă, cu certitudine, vederile, cel puțin la acea dată, ale lui Ion Neculce însuși și, în mod întemeiat, a fost luat drept manuscris de bază. Neajunsurile acestuia — file lipsă, unele locuri goale, dificultăți de interpretare fonetică a grafiilor, datorită faptului că a fost scris de nu mai puțin de 8 copiști cu deprinderi grafice proprii, unul dintre ei, ceangău de origine, cu particularități lingvistice «bizare», cum se exprimă editorul — au putut fi controlate și corectate cu ajutorul celorlalte 8 manuscrise folosite în aparatul critic. Dintre acestea, 5 sînt copii executate de nepotul cronicarului, Ioasaf Luca (mssele 53, 254, 252, 112 și 3416), două (mssele nr. 1733 Arh. St. Iași și 1 Paris) provin, copii ulterioare, din manuscrisul executat de Vartolomeu Măzăreanu (original din care s-a păstrat numai un fragment), iar unul (ms. 114) copiat de Antohi Sion. S-a asigurat, în felul acesta, cuprinderea în aparatul critic a variantelor de text pe care le prezentau cele trei grupe de manuscrise conținînd cronica lui Neculce: Ioasaf Luca, Vartolomeu Măzăreanu și A. Sion. Au fost neglijate manuscrisele fragmentare, unele manuscrise tîrzii care reproduceau, de fapt, manuscrisele inițiale ale lui I. Luca, precum și manuscrisul «Mihail», publicat in extenso de deținător cu un an înainte.

Meritul ediției critice, întocmite de Gabriel Ștrempel, este indiscutabil și justifică munca minuțioasă de a culege, alături de textul de bază, numeroasele variante din cele 8 manuscrise utilizate în aparatul critic, operațiune precedată, bineînțeles, de analiza critică a întregului fond de manuscrise existent. Este, poate, totuși, un exces folosirea a nu mai puțin de 5 manuscrise de Ioasaf Luca, din totalul de 7 existente, care încarcă suplimentar aparatul, cu efortul corespunzător de muncă, mai ales că o bună parte din variante reprezintă numai succesiunea diferită a cuvintelor în fraze, detaliile paleografice și fonetice — care ar fi constituit un material deosebit de prețios pentru cercetătorii din domeniul limbii — fiind urmărite numai pe manuscrisele 53 și 254. Un manuscris mai tîrziu ar fi putut aduce contribuții utile sub acest aspect, marcînd evoluția fonetică și paleografică a limbii pe același text.

În ceea ce privește redarea textului, editorul adoptă, în principiu, transcrierea fonetică interpretativă, înlăturînd, în bună măsură, dificultățile pe care i le-a ridicat mai ales principalul copist al manuscrisului de bază, ceangău de origine, cum am mai spus, care, între altele, folosește pe s *în loc de* ș *și invers (scrie* dînsii *în loc de* dînșii ; fușesă *în loc de* fusesă), j *în loc de* z *și invers (scrie* jîmbit, *în loc de* zîmbit ; dăzdii, *în loc de* dăjdii), *sau diftonghează pe* e *final* (anumea, *în loc de* anume), *dar nu-l diftonghează pe* o *(scrie* domnă, *în loc de* doamnă) *etc.*

Ni se pare însă că menținerea unui grup vocalic ca eia, *în cuvinte ca* osteneială *(osteneală),* steiaguri *(steaguri) sau păstrarea unor vocale și consoane duble, în cuvinte ca* cetaate, lupp, saale, suppue, *nu răspund unor realități fonetice, încît, pentru a reda caracteristicile manuscrisului și ale copistului, puteau fi înregistrate*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în aparatul critic, așa cum bine s-a procedat cu unele din particularitățile menționate mai sus ale copistului ceangău. Un regim asemănător socotim că putea fi aplicat și unor grafii ca elinesște, lătinesște, slovenesște, Cantemiresștilor *etc.*

De asemenea, transcrierea, fără un semn diacritic, a imperfectului unor verbe în graiul moldovenesc — merge, șede, tăle, vene, *pentru* mergea, ședea, tăia, venea *— creează confuzii în lectura și interpretarea textului; ni se părea potrivit accentul grav pe ultimul e, folosit în ediția I. Iordan, intrat, oarecum, în tradiția redărilor grafice în astfel de cazuri.*

Sub raportul textului, noua ediție rezolvă, în sfîrșit, un vechi deziderat al iubitorilor lui Neculce — pe care l-am enunțat și noi anterior, în cîteva rînduri, ocupîndu-ne de cronicar — și anume publicarea, în ansamblul operei sale, a celor patru povestiri din O samă de cuvinte *care nu apăruseră, pînă acum, în nici una din edițiile operei. Este vorba de cea privitoare la Dragoș vodă care a zidit bisericile din tîrgul Siretului (unde și doamna sa, «de lege sască», a făcut o biserică săsească) și din Volovăț, de cea privitoare la disputa dintre Aron vodă și unchiul său mitropolitul Nicanor, precum și cele două privind pe Gheorghe Duca vodă, dintre care prima prezintă întîlnirea, după ani, a domnului, cu un turc rumeliot, care îi propune să renunțe la domnie și să revină în Rumelia dar Duca refuză, iar cealaltă, lecția de bună purtare pe care domnul o dă fratelui său Cîrstea Vameșul, care, ajuns frate de domn, se fudulise și aștepta să fie salutat de toată lumea.*

În textul letopisețului se aduc, în aparatul critic, completări de nume, ca Sandul *Crupenschii (p. 309, din ms. 53 și 254) sau Ilie* Dabije *Frige vacă (p. 379, din ms. 53, 114 și 252), expresii suplimentare, ca cea în poloneză strigată de Sobieschi în lupta de la Ostrogon «*ratuisia moțpanie*» — va fi provenind direct de la Neculce, care a stat 7 ani în Polonia? — (p. 270, din ms. 53), știri suplimentare, ca precizarea numelor unor boieri, comisul Catargiul și Athanasie de la Soroca, care au dezertat din tabăra lui Duca după înfrîngerea turcească de la Viena (p. 272, din ms. 1733 și 1 Paris), completări privind soarta lui Toderașcu Cantacuzino, trimis de Const Cantemir la Constantinopol să-l pîrască pe fostul domn Dumitrașcu Cantacuzino (p. 304, din ms. 1733 și 1 Paris), aprecieri despre greci (p. 412 din ms. 1733 și 1 Paris), completări istorice mai tîrzii, ca cele despre domnul Ioan Teodor Calimah (p. 450, din ms. 254), soarta fiilor lui Antioh Cantemir (p. 471, din ms. 112, 114, 53, 252, 1 Paris), activitatea în Rusia a fostului mitropolit moldovean Antonie (p. 855—6 din ms. 1733 și 1 Paris) etc.*

Am exemplificat cîteva cazuri pentru a se desprinde varietatea completărilor pe care le aduce aparatul critic prin valorificarea manuscriselor folosite. Alături de cercetătorii din domeniul limbii, aici un cîmp larg de cercetare îl au istoricii și istoricii literari, aceștia din urmă mai ales pentru a încerca să stabilească ce anume din plusul de informație ce provine din celelalte manuscrise se datorește cronicarului.

Aprecîind bogatul și documentatul studiu introductiv, deosebit de util pentru cine ia în mînă noua ediție a lui Neculce (scurtă apreciere a bibliografiei, p. 5—11; viața cronicarului, p. 11—47; prezentarea cronicii, p. 47—103 și a povestirilor din O samă de cuvinte*; p. 103—118, cu sublinierea izvoarelor; cînd și-a scris Neculce cronica, p. 118—120; notă asupra ediției: descrierea manuscriselor, p. 121—146, și prezentarea edițiilor anterioare, p. 147—149; normele de transcriere a textului folosite, p. 150—153), ne permitem unele observații, în cîteva puncte, unde nu subscriem întru totul vederilor editorului.*

Astfel, sîntem de părere că se acordă, necritic, un credit fără rezerve ademenitoarei — e drept — aserțiuni a acad. Șerban Cioculescu, privind cauzele profundei antipatii a lui Neculce, cum rezultă din cronică, față de rudele sale Cantacuzinești din Țara Românească, resentimente în urma tratamentului lipsit de totală căldură familială la care ar fi fost supus în timpul refugiului său muntenesc din 1686—1690, pe cînd avea numai 14 ani. În ceea ce ne privește, socotim că poziția atît de dură antimuntenească a cronicarului avea alte rădăcini și anume persoana lui Constantin Brîncoveanu (explicație admisă, în subsidiar, și de acad. Șerban Cioculescu — v. Varietăți critice, *Buc., 1966, p. 90—91), cantacuzin prin*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mamă, sprijinit în acțiunile sale de rudele cantacuzinești dar dușman permanent al Moldovei, dușman al Cantemireștilor, Antioh și mai ales Dimitrie, sprijinitorii și rudele moldovene ale cronicarului, domnul muntean, care, prin neparticiparea la momentul 1711 (lupta de la Stănilești, unde armatele rusă și moldoveană au fost învinse de turci), a frînt încercarea de eliberare a Moldovei de sub turci, dar a frînt, totodată, ascensiunea politică a lui Neculce, omul de încredere al lui Dimitrie Cantemir, obligîndu-l și la chinuitorul refugiu de nu mai puțin de 9 ani în străinătate. *Poziție politică, sensibil nuanțată, însă, de veleitarismul personal al cronicarului. De altfel, citind cronica, se constată că el are atitudini diferențiate față de numeroșii membri ai familiei Cantacuzino care îi populează opera.*

Pentru perioada cînd și-a scris Neculce cronica, noi rămînem, în continuare, susținătorii argumentelor pe care le-am adus anterior (v. Cînd și-a redactat Neculce cronica, *în* România literară *nr. 20/1969, p. 13, și* Cînd și-a scris Neculce cronica ?, *în RITL, nr. 1/1973, p. 119—121). în sensul că a început să scrie prin 1732, la bătrînețe. Nu a putut fi scrisă în exil, cum susține G. Strempel (ediție, p. 120), domnia lui D. Cantemir, unde abundă, în text, «aice în Iași» (p. 551, 559, 560, 625 etc.), ca și «acolo la Moscova» (p. 567) sau, despre unii dintre pribegii cu D. Cantemir, după Stănilești, că «au scăpat încoace, de au venit la Moldova» (p. 609). De asemenea, considerăm că nu se poate susține, după C. Boroianu, că* O samă de cuvinte *a fost scrisă tot în exil, pe considerentul că, lipsit de documentare, Neculce a putut să confunde cronica lui Ureche cu cea a lui Miron Costin (episodul Dumbrava Roșie) sau să afirme că lipsesc din letopisețul lui Miron Costin episoade pe care, de fapt, acesta le cuprinde (povestirile despre Miron Barnovschi și prinderea fraților Toma și Iordache Cantacuzino de către domnul Gheorghe Ștefan). Explicația acestor confuzii ale lui Neculce este, în primul caz, aceea că el a folosit, pentru aceste știri, un manuscris de tipul BARSR nr. 580 sau nr. 2715, în care, sub numele lui Miron Costin, era dat letopisețul lui Nicolae Costin (care include și cronica lui Ureche dar fără acest episod), iar în al doilea caz, o compilație de cronici moldovene, prescurtată, unde, în cuprinsul letopisețului lui Miron Costin, nu au fost reținute povestirile despre Barnovschi și frații Cantacuzino, compilație care, de fapt, precede cronica lui Neculce în cea mai mare parte dintre manuscrise (v. D. Velciu,* art. cit. *din* România literară *și* Implicațiile erorii unui copist de manuscrise din 1712 asupra istoriografiei noastre, *în* Revista de istorie, *nr. 2/1974, p. 233—234).*

Mai precizăm că marea apropiere, cu identitatea unor cuvinte, dintre unele povestiri din O samă de cuvinte *(cea privind pe viitorul domn Gheorghe Ștefan care, întrebat în ședință de divan, de ce ține toiagul în gură, în chip de fluer, a replicat că-și cheamă caprele de la munte, și cea referitoare la Ștefăniță vodă, căruia îi plăcea să-și rîdă de boieri) și episoadele corespunzătoare din cronica lui Radu Popescu (G. Strempel, ediția, p. 116) se datorește faptului că, prin 1730, cu puțin înainte ca Neculce să-și înceapă redactarea cronicii, se afla în Moldova, la Iași, un manuscris al cronicii lui Radu Popescu inclus de Axinte Uricariul în compilația de cronici paralele ale Moldovei și Munteniei, întocmită la Iași în acel timp (cf. D. Velciu,* Marginalii la lucrarea „Valoarea istorică a tradițiilor consemnate de Ion Neculce" de prof. Const. C. Giurescu, *în* Studii, *nr. 5/1969, p. 984—985).*

În sfîrșit, ne menținem părerea că Neculce nu a putut folosi, pentru O samă de cuvinte, *un așa numit letopiseț românesc al lui Eustratie logofătul, pentru considerentul că acesta nu a existat, așa cum ne-am străduit să demonstrăm cu altă ocazie (v. D. Velciu,* Grigore Ureche, *Buc., 1979, p. 282—287).*

Utile, indispensabile pentru o asemenea lucrare, glosarul (în care, totuși, nu am putut găsi un cuvînt ca pestit *— ediție, p. 198 — I. Iordan transcrie, după același manuscris,* spătărit*) și cei doi indici, de nume (în care se dau și numele din studiul introductiv) și de locuri.*

Gabriel Strempel întregește, astfel, prezentarea critică, științifică a moștenirii istorice și literare a treimii cronicărești clasice moldovene, noua ediție Neculce alăturîndu-se mai vechilor ediții ale regretatului P. P. Panaitescu, privitoare la Grigore Ureche și Miron Costin.

Dumitru VELCIU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATERIAL DOCUMENTAR

UN DUEL EPIGRAMISTIC ÎNTRE G. CĂLINESCU ŞI T. VIANU

G. Călinescu, în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, *reproduce — la capitolul delicat lui Tudor Vianu — fascimilul unui manuscris cu două poezii şi o explicaţie :* «Schimb de strofe între Tudor Vianu şi un coleg la un examen de bacalaureat». *Desigur, pentru specialişti nu a fost greu de recunoscut, în cel de-al doilea catren, caligrafia călinesciană. Opţiunea lui G. Călinescu de a reţine, în monumentala sa lucrare, două poezii ocazionale şi, aparent, fără legătură cu textul critic propriu-zis, a rămas ca o curiozitate a profesorului.*

În arhiva fondată de marele critic, în cadrul Institutului de Istorie şi Teorie Literară, *ce-i poartă numele, se păstrează cîteva zeci de bilete, pe care G. Călinescu le-a ordonat, cu grijă, pe cîteva cartoane, notînd meticulos explicaţii cu privire la identitatea unor persoane. Astfel, am fost puşi în posesia unor date care fac posibile unele răspunsuri lămuritoare.*

Luasem cunoştinţă de existenţa epigramelor, prin intermediul unor confraţi, dar de-abia acum am putut constata, nemijlocit, că este vorba de o suită de peste patruzeci de asemenea compuneri. Apoi, după o menţiune a numelui restaurantului „Vişcol", s-a putut stabili relativ uşor că bacalaureatul, la care se face referinţă în Istoria literaturii..., *avea loc la Cîmpulung Muscel, probabil la liceul „Dinicu Golescu", prin anii treizeci, după ce G. Călinescu fusese numit profesor secundar definitiv în Bucureşti. Tudor Vianu se afla la Cîmpulung Muscel în calitate de preşedinte al comisiei, iar G. Călinescu ca profesor de specialitate. Comisiile de bacalaureat erau obligate, conform regulamentului atunci în vigoare, să rămînă în sală, în formaţie completă, pe toată durata examenului. Trebuie să ne închipuim plictisul celor doi profesori—scriitori, după ce vor fi încheiat examinarea candidaţilor la literatură ! Ore întregi de nemişcare, ascultînd răspunsuri la materii care nu-i interesau, într-o atmosferă pedantă, îi predispuneau la evadări imaginare. Imboldul venea, probabil, de la G. Călinescu, cunoscută fiind înclinaţia sa spre joc şi bufonerie. El propunea o anume temă (de pildă,* Galerie, Aspiraţii, Discordie şi conciliaţie *etc.) şi improvizaţia începea. Fiecare livra, pe rînd, una sau mai multe strofe, scrise chiar pe biletele de examen epuizate. Versurile sînt satire la adresa tipurilor şi ticurilor din sala de examen, dar şi reverii ale unor intelectuali ce sufereau de sedentarism şi claustrare între tomurile prăfuite ale bibliotecilor. Spre sfîrşitul vieţii, T. Vianu dădea glas, într-o poezie intitulată sugestiv* Adevăr şi poezie *(1956), «suferinţelor» estetului şi criticului literar, obligat să mucegăiască printre cărţi şi manuscrise :* «Eseuri am tot scris şi publicat, / Cît valurile într-o mare. / Vai, cruzilor, cu acul m-aţi fixat / În rubrica istoriei literare». *Iată de ce profesorii, odată ajunşi în preajma naturii generoase a munţilor şi în contact cu exuberanţa tinerească, visau la delicile vieţii adevărate. Într-o excelentă strofă, G. Călinescu, plasează, însă, întreaga problemă în sfera idealităţii pure, invocînd cu un suris ironic imposibilitatea depăşirii condiţiei sale de* profesor *şi de intelectual rasat :* «În fond aceasta caut. Nou Eros inefabil / E singura lumină a unui drum închis, / Luminator îngust spre-un ulitm paradis. / Spre care nu vo merge... dar vreau să par capabil»; *În compensaţie, îşi invită prietenul în zonele fantasticului, înfăţişînd temple,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dee, valurile Pacificului, cerul imobil al Chaldeei. Cel mai adesea, însă, cei doi scriitori se cantonează în zonele satiricului. Ca la un semn, totul devine schilod și timp : candidatele devin «veveriţe», «gogoaşă brună», «slută și nebună», «gunoiul şurii», «muma pădurii», versul uneori degenerînd, depășind rigorile artisticului. Un distih, consemnînd dispariţia frumuseţii, este repetat pînă la epuizare, în latină, franceză, italiană de G. Călinescu și în germană de T. Vianu. Ironia celor doi se generalizează la un moment dat, la nivelul întregii săli de examene . profesorul de geografie, profesorul de religie etc., iar cînd nu mai au subiecţi, se persiflează reciproc. G. Călinescu vorbește de «morbul academic», «infernal», al președintelui comisiei, iar T. Vianu își invită colegul să-și recunoască «față» de «burghez, profesor, corpolent». Îndemnat prea stăruitor să-și compună epigrama, lui Vianu i se pare că prietenul său exagerează pe coarda satirică, văzîndu-l cu un corosiv «ochi de uliu». Călinescu se apără, într-un catren, definindu-se memorabil : «Al meu ochi nu e iute, nu-i acid / Decît în sticla lui exterioară / De mergi afund în limfa lui uşoară / Dai de un lac albastru și placid». *Amîndoi convin că sînt meniţi să se prefacă în mumii, iar, în ochii candidaţilor, să rămînă «profesori graşi și cilibii». Dar și examenele au un sfîrșit și profesorii examinatori, puţin gurmanzi, își permit — în prezenţa soţiilor, la restaurantul «bietului Viscol», maestru în fripturi —* un Duo *prietenesc și fericit :* «Mă simt purtat pe creste mari de ape / Pelinu-i bun și zorile-s aproape!» *(T. Vianu).* «Iar lîngă noi veghind Lili și Vera / Precum pe vremuri Venera și Hera» *(G. Călinescu).*

Desigur, valoarea acestor compuneri e mai mult de ordin documentar și biografic. Totuși nu trebuie să uităm că Tudor Vianu trecuse pe la cenaclul lui Macedonski și pe la revista Viaţa nouă *a lui Ovid Densusianu, cultivînd o poezie de un subliniat vitalism, iar G. Călinescu își exterioriza potenţele lirice în versuri abundent neormantice. În măsura în care recunoaștem în această poezie ocazională o anume frenezie de a se abandona cadenţelor și de a parafraza fantastic, putem spune că scriitorii examinatori la bacalaureat exersau pe coardele adevăratei lor poezii. Astfel ne explicăm de ce G. Călinescu hotărăște să includă, în opera sa capitală de istorie literară, două strofe cu improvizaţii de acest gen. N-ar fi exclus să fi jucat un rol și delicitle ascunse ale unui «denunţ» amical, pentru posteritate.*

G. Călinescu și Tudor Vianu profesori umaniști, suprasaturaţi de cultură, esteţi rafinaţi și creatori de literatură, își permiteau un joc cu versuri de observaţie fiziognomică și morală, cu înţepături reciproce, dar și cu autocaracterizări memorabile.

Stancu ILIN

[DE AMICITIA]

Privind creola

Din atita negru sucul alb rezultă ?
Curge lapte dulce din atita zgură ?
Umflă-se de sucuri ţiţa-catapultă ?
Mare eşti Natură !

[T. Vianu]

[G. Călinescu]

Iehova este harnic și integru,
Principiul lui : tel *lapte,* tel *mamelă*
În ugerul în ton de caramelă
Neapărat și laptele e negru.

Galerie

Întîia e ca veveriţa,
A doua este ca peniţa,
A treia e gogoaşă brună,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

A patra slută și nebună,
A cincea tocmai ca o noapte
Încît te-ntrebi : «Au face lapte ?»

Întîia-și rîde, neagră, nurii
A doua e din rasa zgurii
A treia e gunoiul șurii
A patra e muma pădurii
L-a cincea fața e ca c[--]ii

Aspirații [1]

Amiaza nemișcată ne străjuiește dură
Țintind în noi cu sute și aprige săgeți.
Cînd noi primind răspunsuri de candidați băieți
Gîndim la nenea Viscol, maestru în friptură.

Iar eu privind alene a bivolilor cete
Și aspirînd de-afară un abur de friptură
Prin viscere-mboldit de-o voluptas mai pură
Gîndesc să intru-n serii cu candidații fete.

Efectele ședерii ți-or fi — îți spun — fatale.
Deci pune în mișcare un sînge mult prea greu,
Menține-te în spirit pur și empireu
C-altfel prevăd conflicte cu doamna dumitale.

În fond aceasta caut. Nou Eros inefabil
E singura lumină a unui drum închis,
Luminator îngust spre-un ultim paradis.
Spre care nu voi merge... dar vreau să par capabil.

Unde-i pădurea sfîntă, templul, deea
În care duhul greu să mi-l purific ?
Hai să ieșim pe-un val lung de Pacific
Sau sub un cer imobil de Chaldeea !

Ei, aș ieși eu dacă bestia sură
Suflînd din mii de guri căldură
Nu m-ar ține paralizat de frică
Așa cum șarpele pe păsărică ! [2]

Și ce-i mai rău, noi de la masă, oare,
Nu sîntem monstru lung hibrid, chimeric
În care capul nobil și eteric
Nu poate să se scape de... picioare ?

Întocmai ca Orfeu, strunind arcușul
Eu nu voi face pietrele să salte
Deși, după cum vezi, au fost înalte
Puteri ce-au transformat în văl urcușul ! [3]

De crezi că treci prin mine ca prin vale,
Că mă scobești precum un rîu calcarul
Oprește-te, mină-ți spre piscuri carul
Să ne-ntîlnim pe puncte cardinale.

---

[1] Titlu scris de G. Călinescu.
[2] Însemnare a lui G.C. : «f.b.».
[3] Un bilet de examen, autograf G. Călinescu : «C. Negruzzi».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Că nu-ți pot fi mereu pe plac, amice,
Nu-i poate numai vina mea —
Nici pasărea nu ar putea
Cu-o singură aripă să se-ardice.

Discordie și conciliație[4]

Infernal, deși endemic
Este morbul academic.
Am un glonte, am un dinte
Pentr-anume președinte.

Dac-om sta aci o lună
Căci întocmai ca la laie
N-o să fie tocmai bună
O s-o sfîrșim cu bătaie.

Pe corăbii date valurilor mării
Groaznic dăruite fundului sărat,
Fracu-ți iau zăbranic pe întinsul zării
De ești bosumflat !

Un noroc : deși socratic
Ești simpatic, ești simpatic.

Iar Călnescu strigă, se sugrumă
— Nu-i joc cu el și nu e glumă —
Trăsnește ca și fulgerul pe creste
Dar simte-atunci că, mascul, stăpînește

Vianu însă se prefăce calm
Și desfăcut de lume ca un psalm,
În fond se simte-n fete atotputinte
Și vrea trei cote ca un președinte.

Dar pentru Călinescu chiar trei cote
N-ar satisface gustul lui de fote.
Nici margini nu-și cunoaște, nici zenit
Se simte bine doar în infinit.

Spre culme deci, așa te vreau, băiete,
Nu cu astuția peșterii obscure ;
Înalță-te spre piscurile pure,
Consumă-te în focul viu, poete !

Ubi pulchritudo phile ?
Non puellae, sed ancillae !

Unde-i frumusețea oare ?
Fete astea ? Servitoare !

De l'univers la triste usine
Les engendre pour la cuisine !

Diese Mädchen, diese Affen
Für die Küche sind geschaffen.

Dov'è sta Messalina ?
Queste son per la cucina !

[4] Un bilet de examen cu următorul subiect : «Aspecte din viața rurală în poezia lui Coșbuc». T. Vianu întreabă : «Admiți forma „ardice" ?».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ai început să folosești și limbi străine —
Dar socotesc că semnul nu-i a bine
Căci poate nu-ți ajunge propria limbă,
Dar alte mădulare nu se schimbă !

Un Păride modern gîndeam că pot
A fi. Venisem chiar cu zece mere.
În loc de Venere găsesc Megere
Și merele am să le fac compot.

Mi se pare că îți sunt dator
Patru versuri în acest plictis —
Ochi de uliu, nu vărgat iris,
Mi le ceri prea mult nerăbdător.

Al meu ochi nu e iute, nu-i acid
Decît în sticla lui exterioară
De mergi afund în limfa lui ușoară
Dai de un lac albastru și placid.

Ciudată soartă ! Sumbră tragedie !
Cînd dorul meu mă poartă către stele,
Spre plaiuri dulci, smălțate-n micșunele,
Respir pe meșterul de geografie.

Venit pontifex cum zarva
Sine rasa, sine barba
Qualis calvities, pralis
Inflatio abdominalis ![5]

Îmi trebuiește aer. Simt nevoie
De mari efluvii proaspete, montane,
De rîuri de lumină diafane :
Pentru-a le-avea m-aș zbengui ca Goe.

Privind pe geam cum merge să se culce
Pălanjenul brumat pe a sa ață
Mă bat cu gîndul la a noastră rață[6].
Au fi-va coaptă rumenă au dulce ?

O, Călinescu — recunoaște-ți fața
Burghez, profesor, corpolent, asemeni
Ca omul versului îți e și viața —
Cu ritmul pur, cu muzica te-asemeni

Dar și cu plinătatea lui sonoră
— Primește această ambiguitate —
Deși sfericitatea este soră
Cu divul Cosmos și cu Helios frate.

Vianu e grozav, întreabă, strigă
Afară tună, vorbele lui tună,
Și eu întreb de-o fi budinca bună
Și cum s-o-nghit ca limba să nu-mi frigă.

Dar iată-l se ridică, hoțul fuge
Se duce în a sa de fum Nirvană
Lăsîndu-mă sultan peste o vană
Republică de umbre centrifuge.

[5] Un alt bilet de examen : «Constantinescu Argentina bine». Pe cartonul pe care au fost orînduite bileţelele, G. Călinescu dă o explicaţie ulterioară : «*Un preot, probabil profesorul de religie*».

[6] «Comandă la biletul Viscol» *(n.a.)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Da, am fugit : dar nu pentru Nirvană,
Nici pentru meditaţi gustative
Cum faci tu însuţi, meştere şi dive —
Ci pentru trebuinţe mai avane.

Regenerat prin fumuri revin iar la atac
Şi-ţi spun, coleg ilustru, că dacă nu se curmă
Acest examen pînă la ultima lui urmă
Devin dragon şi fiară, energumen şi drac [7].

Iar eu simt cum la ceaţă îmi cresc enorme coarne.
Piciorul mi se umflă în ţepene copite,
Aş vrea să fac pe masă un salt mortal, iubite,
Turbat de plictiseală şi urlător de foame.

Schimb ritmu-acum
Mi-e foame !
Pornim pe drum
La doamne ?
Ne liberăm de grabă,
Sau slobozim lamentul ?
Priveşte-mă în labă,
Întreabă firmamentul.
Dar spune, spune, spune
Ghiceşte-ne destinul,
Sentinţa fi-va sigur
Mai mică decît chinul
Ce mistuie şi arde
O, critice şi barde ! [8]

Horoscop

Să ne uscăm suntem meniţi
Să ne prefacem în mumii,
Să ascultăm în serii mii
Timpenii timpe de timpiţi.

Şi suntem destinaţi a fi
Profesori graşi şi cilibii.

D u o

V[ianu]

Mă simt purtat pe creste mari de ape
Pelinu-i bun şi zorile-s aproape !

C[ălinescu]

Iar lîngă noi veghind Lili şi Vera [9]
Precum pe vremuri Venera şi Hera.

---

[7] Această strofă şi următoarea sînt reproduse, în facsimil, la capitolul T. Vianu, din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu.

[8] Versurile cu ritm schimbat sînt reproduse după o dactilogramă.

[9] «Lili Vianu şi Vera Călinescu» *(n.a.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

I. Cărți

D. Murărașu, Mihai Eminescu. Viața și opera, *Editura Eminescu, București, 1983, 456 p.*

Iată un titlu ce nu te poate lăsa indiferent. Este cartea unei vieți întregi, semnată de un vechi editor al lui Eminescu și adunînd între coperțile ei rodul unei munci de mai bine de jumătate de veac. Activitatea editorială — notorie — a lui D. Murărașu îi impusese numele ca prestigios eminescolog. Publicînd această carte, editura Eminescu spulberă o mică «legendă» : aceea a competenței lui D. Murărașu în *interpretarea* operei și a evenimentelor din viața lui Eminescu.

D. Murărașu dovedește aici mai degrabă deprinderi de colecționar decît profesează idei critice. Cartea nu este o sinteză, cum ne-am fi așteptat ; este realizată prin simplă colaționare, nu gîndită unitar. Aceasta se vede și din faptul — sugestiv, deși mărunt — că al optulea capitol are o altă structură (lipsit de *note* dar însoțit de *bibliografie*) decît celelalte. Repetițiile inutile dovedesc și ele lipsa unei viziuni coerente, de ansamblu.

Deși beneficiază de un mare număr de pagini, lucrarea nu aduce date noi. Scrisă cu o iubire sinceră pentru cel mai mare poet român, ea nu este structurată de o idee critică. Nu ni se oferă nici exclusiv biografie, nici monografia riguroasă asupra operei. Este regretabil că D. Murărașu se complace în vehicularea unor locuri comune. Doar răutățile stridente la adresa lui G. Călinescu «pigmentează» pe alocuri o scriere ternă, monotonă.

Autorul recentei cărți a fost mereu un *out-sider* în eminescologie : pentru Călinescu drept interpret, pentru Perpessicius ca editor al lui Eminescu. Dacă meritele de editor i-au fost recunoscute, cele de *interpret*, fiind infinit mai mici, n-au putut fi luate în seamă. Aceasta l-a înverșunat pe autor, care încearcă — total neloial — să plătească acum vechi «polițe». *Respect bătrînețea, dar mai mult adevărul* ; de aceea m-am simțit obligat să comentez această carte, în ciuda prea evidentei ei mediocrități.

Incalificabilă este atitudinea față de cel mai ilustru interpret al operei eminesciene (G. Călinescu), minimalizat atunci cînd nu este pur și simplu ironizat. Fără umor, evident ! Marele critic este acuzat (fără a i se aminti însă numele) de abatere de la rigorile științei : «*Bineînțeles, cercetarea nu trebuie să urmărească înfățișarea poetului ca erou de roman și nici să accentueze unele aspecte în dauna altora, vizînd efecte literare*» (p. 161). Înverșunarea face ca tot ceea ce ar fi putut fi, în fond, acceptat ca atitudine polemică, să denatureze în jigniri, capabile a-l discredita pînă la urmă pe cel ce le adresează : «*Că* (Eminescu) *nu se rădea în fiecare zi și că nu era un arbitru al eleganței, o credem, dar fantezia bolnăvicioasă a romancierilor a mers mult prea departe*» (p. 262).

Folosesc cuiva astfel de pasaje ? În nici un caz înțelegerii operei eminesciene... Există, aici, doar răbufnirea neavenită a unui istoric literar lipsit de vocație, care a crezut că ecoul scrierilor călinesciene s-ar fi datorat exclusiv talentului de romancier al celui ce a scris *Bietul Ioanide*. Cartea pe care o recenzez este, din păcate, blamul cel mai convingător pe care D. Murărașu îl aruncă asupra propriei sale metode critice.

Minimalizarea lui G. Călinescu se face metodic. Într-un loc, D. Murărașu scrie cu seninătate (într-o carte datată 1978

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și apărută, totuși, în 1983...) că «*în vremea mai apropiată de noi au apărut numeroase lucrări pentru lămurirea operei lui Eminescu*» (p. 416). Sînt citate, la grămadă, 16 nume (între care și Murărașu), fiind plasat, undeva pe la mijloc, și G. Călinescu. Reaua intenție este mai vădită în *bibliografia* de la paginile 318—320, unde se ignoră fundamentala cercetare (în cinci volume!) călinesciană, plus *Istoria* din 1941. Tăcerea aceasta este cu atît mai gravă cu cît monumentala *Istorie*, apărută în 1941, este cunoscută celui ce preia formularea călinesciană: «*poetul național*» (p. 367). Sintagma fiind folosită ca titlu de capitol de către G. Călinescu, s-ar fi cuvenit să fie spus acest lucru... Amuzant (trist amuzament însă!) este că o lucrare călinesciană este anunțată la reeditări (p. 18) după ce titlul primei apariții fusese cu obstinație ignorat (p. 416).

Cel care poate fi atît de nedrept cu *exegetul* de referință al lui Eminescu are o atitudine similară față de cel mai prețuit (de alții) *editor* al poetului: Perspessicius. Acesta este citat în total de șase ori (de două spre a fi negat).

Atitudinea minimalizatoare o întîlnim și la adresa altor critici importanți: «*Nu ne mai mulțumește nici „seninătatea abstractă" formulată de Maiorescu, nici „setea de absolut" argumentată de D. Caracostea, și încă mai puțin satanismul, titanismul ori alte formulări care, deși repetate insistent, nu rămîn mai puțin modeste în conținut*» (p. 363). Cît despre atît de originala și incitanta carte a lui Ion Negoițescu, întîlnim o singură semnalare a ei, la *bibliografie*. Fiind atît de drastic cu cei mai importanți eminescologi de pînă acum, D. Murărașu era dator să le opună o viziune critică; ceea ce, deocamdată, nu a făcut.

Alergia la G. Călinescu este «compensată» de înțelegerea binevoitoare și total necritică pentru o întreagă oaste de glosatori și documentariști. Titlul celei mai importante abordări a operei eminesciene apare de două ori (iar numele autorului ei — G. Călinescu — de nouă ori) într-o carte unde Augustin Z. N. Pop este din plin citat ca autoritate în materie. Se înțelege că documentaristul adulat de D. Murărașu nu are nici o vină: cum vedem, valorile egale se atrag în istoriografia literară.

Închizînd discuția despre atitudinea autorului față de predecesorii săi, repet ceea ce spuneam la începutul recenziei: D. Murărașu are merite de *editor*; nu și de *interpret* al operei eminesciene. Cum lipsa vocației critice nu i se poate reproșa nimănui, n-o să-l acuzăm că n-a avut talentul lui Călinescu sau rigoarea lui D. Popovici. Sîntem îndreptățiți însă a-i cere cel puțin corectitudine față de munca celorlalți.

Apărută înainte de război, cartea ar fi fost desuetă (căci, încă din anii '40 viziunea sa era anacronică față de cea călinesciană, de exemplu); însă desuetudinea ei ar fi fost mai greu perceptibilă, probabil. Imprimarea ei în 1983 arată că și cărțile își au viața lor; mai ales cele de exegeză...

Biografismul este metoda de abordare a lui D. Murărașu care, prin acest volum, ilustrează *faza precălinesciană a eminescologiei*. I s-ar putea aplica o frază dintr-o scrisoare eminesciană: «*Multa sed non multum știe acest om*» (scrisoare trimisă din Iași lui Maiorescu, la 15/27 oct. 1877). Curios însă e faptul că nici *biografismul* nu este consecvent folosit, căci autorul nu are încredere exclusivă în el, deși nu i se poate sustrage (foarte vizibil apare acest lucru în capitolul *Concepția despre poet și poezie*).

Autorul oferă la tot pasul probe de didacticism desuet (în *Criticilor mei* «*avem un întreg program literar: fond serios în formă artistică*» — p. 152; «*poet al dragostei adînc simțite și artistic exprimate, poetul vede...*» — p. 331; etc.), care-l expun adesea umorului involuntar: «*Poet romantic cum a fost și cum s-a socotit el însuși, dragoste și poezie merg împreună și adesea una este expresia celeilalte*» (p. 161); «*Rodul berlinez cel mai artistic al acestei epoci este „Floare albastră", poezie intimistă cu frăgezime de sentimente*» (p. 168); prima parte din *Scrisoarea III* «*exprimă admirația poetului pentru trecutul cu dragoste de patrie și în stare să apere vitejește pămîntul țării*» (p. 335) etc. etc. Exprimările impropriu și cacofoniile nu au ce căuta într-o carte despre cel mai bun mînuitor al limbii române...

Fiind preocupat să-i minimalizeze pe alții, D. Murărașu nu are timp, din păcate, să-și exploateze propriile ipoteze critice. Cea referitoare la caracterul polemic al poemului *Eu nu cred nici în Iehova* (p. 151) merită — credem noi — o demonstrație, ca și ideea «*restrîngerii domeniilor inspirației*» *eminesciene* (pp. 232, 234, 322).

Refuzînd, din principiu, explorările de adîncime, D. Murărașu ne propune — cu netrucată, deci înduioșătoare naivi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate — să fim duioşi (p. 231). Lucrul merită consemnat pentru netăgăduita-i originalitate... Altădată comentatorul evită ceea ce nu poate înţelege şi explica, propunînd puerile poetizări. Cum vedem, el nu-i opune, aşadar, *rigoare* mult discutatului G. Călinescu, ci obiecţii mărunte şi vorbe, vorbe, vorbe...

Mircea SCARLAT

Emil Turdeanu, Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament, *Leiden, Editura E.J. Brill, 1981, XII+486 p.*

În colecţia „Studia in Veteris Testamenti pseudoepigrapha", dirijată de doi renumiţi savanţi, Albert-Marie Denis de la Universitatea din Louvain şi de M. de Jonge de la Universitatea din Leiden, a apărut nu de mult o lucrare fundamentală a lui Emil Turdeanu, *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament*, autorul înscriindu-se printre cei mai de seamă specialişti europeni în materie de scrieri «apocrife», de mai multă vreme.

Pornind de la preocupările lui N. Cartojan pentru apocrifele din literatura română *(Cărţile populare în literatura românească*, 2 vol., Bucureşti, 1929 şi 1938), de la textele aprocrife slave, studiate şi editate în parte de Jordan Ivanov *(Bogomilski knigi i legendi*, Sofia, 1925), precum şi de la alte lucrări privind apocrifele în sud-estul Europei, în lumea ortodoxă, Emil Turdeanu a adîncit de-a lungul a numeroşi ani, cînd unul, cînd altul din apocrife şi a valorificat rezultatele prin studii serioase, publicate pe parcurs. De-abia acum însă, cînd rezultatele au fost turnate într-o carte, pe capitole legate organic între ele (unele dintre acestea sînt dealtfel complet noi), se vede viziunea întregului şi se observă construcţia de rezistenţă a contribuţiei sale, privind domeniul apocrifelor din cultura sud-est europeană.

Cartea lui Emil Turdeanu este, în acest sens, cea mai bună imagine, în momentul de faţă, dovedind în acelaşi timp un fundament solid pentru noi studii şi pentru ediţii critice de texte aprocrife, conţinînd de cele mai multe ori indicarea şi prezentarea exemplară a redacţiilor şi versiunilor manuscrise, pentrul unul sau altul dintre apocrife. Este probabil că însuşi autorul are pregătite sau în pregătire asemenea ediţii.

Erudit filolog, cu o bogată cultură literară, Turdeanu învie textele vechi prin datele despre interesul trezit de ele în cercetări, despre prelungirea vieţii lor în traduceri şi în prelucrări ulterioare, sau prin urmărirea inspiraţiei pornite din ele spre remarcabile creaţii moderne. Nu într-o asemenea prezentare vom putea insista asupra tuturor laturilor lucrării, dar vom ilustra totuşi afirmaţiile noastre cu cîteva exemple pentru a înţelege valoarea acestei cărţi şi meritele incontestabile ale autorului.

Într-un prim capitol, *Apocryphes bogomiles et apocryphes pseudo-bogomiles*, care a format anterior un studiu de referinţă, după ce sînt urmărite îndelungatele dispute între specialişti, autorul dovedeşte cu argumente indubitabile că unele texte socotite pînă la el *bogomilice* sînt pseudo-bogomilice, cum este cazul *Cărţii secretelor lui Enoh* şi al altor legende. În capitolul *La Vie d'Adam et l'Eve en slave et en roumain*, Turdeanu realizează o frumoasă monografie, folosind surse şi filiaţie de texte greceşti, slave şi române, stabilind raporturile lor cu legenda *Cuvînt pentru lemnul crucii*, şi descifrînd urmele lor vizibile atît în folclorul de ritual cît şi în creaţia cultă, pînă la marele poet român Lucian Blaga *(Lacrimile* şi *Legendă*, din volumul *Poemele luminii*, 1919).

De remarcat că Emil Turdeanu nu se ocupă numai de apocrifele cu răsfrîngeri în cultura română, ci el acordă egală atenţie celor cu circulaţie expresă în literaturile slave, dar cu prolecţie de lumină asupra universului ortodox, cum sînt : *Apocalipsul lui Avraam*, *Apocalipsul lui Baruh* sau *Testamentele celor doisprezece Patriarhi*. Între acestea o contribuţie importantă o aduce autorul în legătură cu *Cronica lui Moise*, text ebraic medieval, tradus în rusă, păstrat în numeroase manuscrise. Turdeanu îi găseşte izvorul în *Cronicile lui Jerahmeel* şi nu în *Séfèr Haûdschâr* (Cartea Celui drept), cum stabiliseră anterior unii învăţaţi ebraizanţi. Cercetarea şi toate datele folosite impresionează aici.

Între textele cu circulaţie românească este de notat *Legenda Profetului Ieremia*, (din nou o excelentă monografie), prezentînd panorama redacţiilor diverse, dar mai presus de toate viaţa legendei pînă la întruparea ei în drama lui Lucian Blaga : *Zamolxis* (1921), unde zeul dac piere în condiţii similare cu acelea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în care este ucis cu pietre profetul Ieremia de către ai săi. Autorul întinde deci un arc cultural de legătură peste secole întregi, ceea ce dovedește nu numai erudiție, dar și intuiție artistică de excepție.

Apocrifele și reflexele lor constituie în ultima vreme obiectul unor importante studii (vezi, de exemplu, recenta lucrare a Mariei Adamczyk, *Narațiuni biblio-apocrife în literatura polonă veche pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, Poznań, 1980, 157 p.). Emil Turdeanu ocupă, însă, prin cartea de față, editată în condiții tehnice excelente de Casa Brill, un loc de frunte în cercetările cele mai avansate din acest domeniu.

I. C. CHIȚIMIA

Irmgard Lackner, Das Volksbuch Bertoldo in Rumänien, *Arbeitskreis für rumänische Sprache und Literatur, Salzburg, 1981, 65 p.*

Lucrarea lui Irmgard Lackner este rodul unei preocupări constante, urmărită cu tenacitate de-a lungul cîtorva ani de muncă. În studiile publicate anterior, autoarea a prezentat geneza și răspîndirea cărții lui Croce în întreg spațiul european, cu o atenție deosebită pentru cel romanic. (Felix Karlinger, Irmgard Lackner, *Romanische Volksbücher*, Darmstadt, 1978; I. Lackner, *Das Volksbuch Bertoldo von Giulio Cesare Croce in Italien und in Rumänien*, teză de doctorat, Salzburg, 1979; idem, *Die Rezeption des Bertoldo* în vol. *Berichte...*, Salzburg, 1980, p. 110—128. Pentru prezentarea generală și bibliografie — inclusiv românească! — vezi și Rudolf Schenda, *Bertoldo, Bertoldino*, în *Enzyklopädie des Märchens*, vol. II, Walter de Gryter, Berlin, New York, 1977).

Caietul, apărut în 1981, aparține seriei intitulate *Studien zur rumänischen Sprache und Literatur*, serie îngrijită de prof. Dieter Messner și I. Lackner, reprezentînd continuarea și împlinirea unei direcții inițiate de activitatea prof. Felix Karlinger. De această dată Irmgard Lackner urmărește soarta traducerilor românești care au circulat ca manuscrise sau ca tipărituri. Pentru aceasta descifrează cu acuratețe căror nevoi culturale și cărei mentalități a răspuns prezența cărții italiene din secolul XVI în cultura română de la sfîrșitul secolului XVIII. În noul mediu de existență, însăși figura eroului principal și sensul întîmplărilor prin care trece, se schimbă, accentul deplasîndu-se de la jocul carnavalesc al originalului, spre temele sociale specifice literaturii iluministe. Sub același nume ajung astfel să trăiască imagini diferite ale aceluiași personaj.

Cele șapte manuscrise păstrate (toate din Moldova, după cum ar dovedi-o particularitățile lingvistice) nu se deosebesc — ne spune I. Lackner — prea mult între ele; credem totuși că diferențele semnalate în însuși cuprinsul lucrării, presupun existența (cel puțin a) unei revizuiri ulterioare, operată asupra primei traduceri din neogreacă, după chiar originalul acelei traduceri sau după vreo altă variantă manuscrisă sau editată (astfel de cazuri se întîlnesc frecvent în literatura noastră).

Asemănată de cititorii români din secolul XVIII fie cu *Esopia*, fie cu *Archirie și Anadan*, cu *Întrebări și răspunsuri*, sau cu ciclul povestirilor orale grupate în jurul lui Păcală, Tîndală și Nastratin Hogea, cartea despre Bertoldo nu le apărea acelor cititori deloc străină, purtînd totuși în sine atîta noutate cît să le stîrnească interesul. Pentru că a considerat nerelevante schimbările aduse textului în procesul de recopiere (spre deosebire de situația altor cărți populare), autoarea a recurs la analiza comparativă a cuprinsului miscelaneelor în care se găsește inclusă *Istoria lui Bertoldo*. Se vede astfel, cum, primit inițial ca «Beltodor filosoful» (deci ca erou al unei cărți de înțelepciune), personajul principal alunecă spre îngroșarea elementelor comice, continuînd totuși să existe în unele manuscrise doar prin sfaturile înțelepte date în ceasul morții. O atenție aparte se acordă miscelaneului în care *Istoria lui «Beltodor»* stă alături de alcătuirile dialogate, destinate reprezentării scenice, datorate lui Costache Conachi și colaboratorilor săi.

Pentru textul ediției românești din 1799 (Sibiu, tipografia lui Petru Bart; reimprimată de două ori), Irmgard Lackner identifică varianta germană după care s-a făcut traducerea (spre deosebire de manuscrise, cuprinde și peripețiile lui Bertoldino și Cacasenno). Comparîndu-se, pe de o parte ediția germană din 1778, a lui Max Reichard, cu originalul italian,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe de alta ediția românească din 1799 cu aceeași ediție germană (ce i-a slujit de izvor), se subliniază modificările semnificative pentru fiecare. Se adaugă la aceasta menționarea diferențelor dintre figura lui Bertoldo, așa cum au transmis-o manuscrisele și așa cum apare din ediția sibiană.

Se pare că *Vicleniile meșterului Perdaf*, prelucrarea tipărită la sfîrșitul secolului XIX (1875) la Galați, a utilizat vechile manuscrise românești sau originalul lor neogrec.

Reeditările științifice din vremurile noastre (derivînd din *Cărțile populare* editate de I. C. Chițimia și Dan Simonescu) au preluat varianta imprimată la Sibiu ; se impune deci apariția unei ediții critice a celeilalte variante, care a circulat în manuscrise.

Bertoldo, carte populară la români, nu alcătuise pînă acum obiectul unei cercetări monografice. Studiile pe această temă publicate de Irmgard Lackner continuă investigațiile lui Nicolae Cartojan și, încadrîndu-se direcției de cercetare a cărților populare romanice în ansamblul lor (susținută de Felix Karlinger), răspund cu meticulozitate științifică unor întrebări ce rămăseseră încă fără răspuns.

Cătălina VELCULESCU

Timothy J. Reiss, Tragedy and truth, *Yale University Press, 1980.*

Lucrarea lui Timothy J. Reiss poate fi privită ca un loc de întîlnire fericită a mai multor discipline umaniste (filosofie, istorie, teorie literară, retorică etc.), convocate să funcționeze descriptiv și explicativ într-o abordare semiotică a *tragediei*, în manifestările ei concrete din secolul al V-lea î.e.n. (în Grecia) și din secolele XVI și XVII e.n. (în Europa).

Demersul autorului ni se pare major pentru două motive esențiale. Unul privește perspectiva teoretică însăși, mobilă și nuanțată, dependentă de singura sa rațiune viabilă de a fi : să constituie un model adecvat «obiectului empiric» respectiv. Celălalt motiv constă în aportul substanțial al lucrării la cunoașterea tragediei ca un discurs nu numai în sine, dar și în conexiune cu alte tipuri de discursuri, ceea ce îi conferă un rol important în modul de funcționare a unei culturi date.

Analiza «concretă» a pieselor lui Buchanan, Jodelle, Marlowe, Garnier, Shakespeare, Dryden și Racine, subliniază jocul dialectic și profund de asemănări și diferențe, de permanențe și schimbări, efect al unei nuanțate articulări între co-text și con-text, între discurs și epistema căreia îi aparține. Problema cunoașterii și a comunicării ei, de exemplu, apare ca o invariantă a fiecărei etape de constituire a discursului tragediei în calitate de eveniment literar. Soluțiile propuse diferă însă de la o perioadă istorică la alta. Fiecare ordine discursivă creată la un moment dat este rezultatul necesar al limitelor de funcționare a unei ordini discursive anterioare. Această idee de dezvoltare a unei noi clase discursive, pornind de la o clasă discursivă precedentă, idee ce înlocuiește noțiunea de «ruptură» epistemică, este argumentată pe larg într-o lucrare mai recentă a autorului (*The Discourse of Modernism*, Cornell University Press, 1982), care ar putea include *Tragedy and Truth* ca pe o demonstrație a unui caz special.

Examinarea tragediei din punct de vedere al structurii și al funcțiilor sale (în permanentă devenire) evidențiază schimbări operate de-a lungul timpului atît în ceea ce privește *semnificantul* (modificare de termeni și / sau de expresii) cît și *semnificatul* (apariția unor concepte noi proprietăți și relații, cerute de alte realități epistemice și ontologice). Explicarea acestor transformări implică, cum arătam, studierea posibilităților de conexiune a diferitelor tipuri de discursuri (lingvistice, filosofice, politice etc.), ce compun fiecare paradigmă culturală situată în timp și spațiu. Tema adevărului social (sau cea a dorinței de putere), de pildă, face posibilă corespondența între texte de diverse naturi. «Întîlnirea» dintre Richelieu, Hobbes și Racine, în capitolul IX al lucrării, constituie un exemplu interesant de lectură teoretică intertextuală.

Analiza contextului socio-cultural, în devenirea sa spațio-temporală, are ca scop să explice nu numai de ce și cum apare o altă ordine discursivă particulară a tragediei, dar și de ce și cînd este posibilă *tragedia* ca gen literar. De aici, o diferență majoră între tragedie și comedie : prima *«produce discursul»*, cealaltă *«îl găsește deja creat»*. Așa s-ar explica probabil faptul că secolul al XVIII-lea este în esență un secol al *comediei* (nota 85, p. 309).

Anumite permanențe cu privire la generarea discursului tragediei, precum

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și valabilitatea receptării (afirmațiile autorului în problema receptării discursului tragediei sînt în consonanță cu cele ale teoreticienilor receptării de proveniență germană. Stierle, K., de plidă, în *Réception et fiction*, publicat în *Poétique* 39/1979, discutînd raportul dintre sistemul textului și sistemul lectorului, susține că acesta din urmă se schimbă în funcție de distanța temporală), motivează existența a numeroase comentarii interpretative referitoare la unul și același text. Reiss introduce drept criteriu de pertinență interpretativă funcționarea discursului respectiv în ansamblul său. O dată receptată această condiție, oricare perspectivă de analiză devine tolerată. Citățm, în loc de încheiere, definiția pe care Reiss o dă tragediei în finalul lucrării, definiție-sinteză a analizelor anterioare : *«Tragedia ar fi discursul care acceptă și, în același timp, pune sub semnul întrebării discursul nomotetic al societății (...) Tragedia este simultan inventarea și exilul tragicului, indicînd dificultatea, dar și necesitatea politicului. Ea instalează un discurs care permite instalarea relațiilor interpersonale de forță în cadrul societății, oricare ar fi diversitatea pe care o îmbracă un asemenea discurs în funcție de loc și timp»* (p. 302).

Lucrarea lui Reiss prezintă cititorului un exemplar model de lectură teoretică, deosebit de bine documentată, dar și originală, în același timp. Ea «se face» și «se re-face» în virtutea includerii unor puncte de vedere din ce în ce mai cuprinzătoare. Concluziile cu caracter general, care decurg în mod firesc din fiecare raționament particular, sînt incitante.

Niculina IVANCIU

II. Reviste

Viața Românească
an. LXXVIII, nr. 1—5, 1983

Variate și incitante sînt rubricile de teorie, critică, istorie literară ale numerelor din acest an ale revistei *Viața Românească*. De la *recenzia* de carte susținută de condeie cunoscute, din diferite generații (Gh. Grigurcu, Al. Săndulescu, Mihai Coman, Nicolae Oprea, Roxana Sorescu, Nicolae Mecu, Radu G. Țeposu, Gheorghiță Geană, Dan Oprescu, Costin Tuchilă), la *cronica literară* (semnată de Cornel Regman, Mihai Dinu Gheorghiu, M. Nițescu) și la *studiul* amplu *de istorie literară* sau eseul de istoria literaturii. Cîteva din acestea din urmă reținatenția prin ineditul tematic sau prin originalitatea interpretărilor. D. Vatamaniuc scrie despre *Literatura universală în manuscrisele eminesciene și proza sa politică* (nr. 3), întemeindu-se pe documente mai puțin cunoscute și încă nepublicate în volumele apărute pînă azi din seria de *Opere*. Idei, structuri, personaje din cultura universală sînt convocate de Eminescu în chip de argumente *«într-un mod personal, în demonstrarea tezelor sale politice»*. În același număr Marin Bucur republică, fragmentar, o veche evocare a personalității lui Richard Wagner, aparținînd unei publiciste și compozitoare «pe nedrept uitată», numită Constanța de Dunca Schiau, care-l cunoscuse personal pe Wagner la Paris *(Amintirile unei romînce despre Richard Wagner în «Familia» de acum un veac)*. Un atractiv eseu despre poezia lui Radu Stanca este intitulat *Mereu baladescul. Un «roman epistolar» și cîteva reflecții* (nr. 5) în care Cornel Regman glosează subtil pe marginea corespondenței dintre Radu Stanca și Ion Negițescu editată acum cîțiva ani sub titlul *Un roman epistolar*. În același număr (5) Constantin Noica încearcă o periodizare a operei și concepției lui Mircea Eliade *(Cei șapte pași ai lui Budda. Un înțeles pentru destinul lui Mircea Eliade)*. Autorul constată în evoluția lui Eliade șapte trepte «ale concretului» : descoperirea naturii, «natura străvăzută» (adică chimia), alchimia, teozofia, istoria universală, experiența spiritualității indiene, în fine, dimensiunea sacrului.

Interesant și expresiv este articolul lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Șapte rînduri de propoziții contrarii cu privire la Geo Bogza* (nr. 2). Autorul celebrelor reportaje este interpretat prin cîteva tendințe stilistice opozitive . Astfel *reportajul* său apare criticului ca genul cel

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai nou, totuși, din alt unghi, ca un gen foarte vechi ; Geo Bogza are *«pasiunea grandiosului»* și totodată tendința *«de a celebra banalul»*, versurile sale au libertățile prozei, în schimb proza e silită *«să se supună stringențelor poeziei»*. Apoi, scrisul lui Bogza *«ascultă de estetica originalității»*, în același timp însă estetica lui *«fuge de invenție și cultivă varietivarea pe aceeași temă»*.

Modalități stilistice și structurale în romanul contemporan (nr. 2), studiul lui Mircea Mancaș analizează tipurile narative din romanul contemporan românesc cu referințe la *Bietul Ioanide*, *Rădăcinile sînt amare* (Zaharia Stancu), romanele lui D. R. Popescu, Marin Preda *(Cel mai iubit dintre pămînteni)*, Augustin Buzura *(Vocile nopții)*, Ștefan Bănulescu *(Cartea millonarului)*, Laurențiu Fulga, Costache Olăreanu, Constantin Țoiu.

Articole bilanț asupra diferitelor ramuri ale culturii române și evoluției lor în ultimele două decenii constituie substanța unei incitante dezbateri pe această temă, desfășurată în numărul prim din acest an : Solomon Marcus: *Istoria recentă a unui domeniu interdisciplinar*, poetica matematică ; Dumitru Matei : *Climat spiritual fertil și înnoitor* în sectorul filosofiei, la care se referă și Dan Oprescu: *Cartea românească de filosofie după 1965*; G. I. Tohăneanu : *Cultivarea limbii* ; Mihai Coman : *Hrisov nescris*, despre folclor și despre folcloristica română actuală. *Însemnări despre umanism* (Pompiliu Marcea) este un interesant eseu ce reține atenția cititorului asupra conceptului de umanism, în evoluția lui și cu specială aplecare asupra interpretării termenului în cultura noastră actuală.

Numărul din aprilie al *Vieții Românești* se remarcă prin cîteva articole teoretico-literare. Dumitru Micu, în *Dilema scriitorului român*, află specificul literaturii române moderne în alternarea tendințelor conservatoare cu cele moderniste, datorată împrejurărilor speciale, istorice și politice. Alexandru George *(În apărarea literaturii)* polemizează cu Gh. Grigurcu în jurul cărții *Al patrulea hagialic* de Vasile Lovinescu, amendată de Al. George întrucît ar abuza în interpretarea operei lui Matei Caragiale prin ideea de inițiere *«într-un ritual secret al unei confrerii din descendența ordinului Iohannit»*. Concluzia ar fi că metoda lui Vasile Lovinescu nu s-ar susține documentar, sărăcind sensul operei lui Matei Caragiale a cărui estetică *«își găsește expresia foarte explicită în oprirea la nivelul „tainei", pe care o ilustrează momentul concluziv din* Remember, *în care se dezvăluie clar sensul pur estetic pe care Matei îl dă misterului, cu totul contrar celui avansat de simbologi»*.

În fine, un eseu incitant și curios totodată este *Limbajul criticii literare* de M. Nițescu. Simplu caracterizat ar fi o replică autohtonă (în genul celei semnate de R. Picard, *O nouă critică sau o nouă impostură ?)* la adresa noilor metode din teoria și critica literară, sociologică, psihanalitică, structuralistă etc. Poziția lui M. Nițescu este una umanistă care consideră frumosul expresia unei individualități, inaprehendabil cu mijloace tehnicizante sau care tind excesiv spre scientizare. Or, metodele susamintite, în voința lor de a fi științifice ar păcătui în două chipuri : fie judecînd opera prin elemente extraestetice, fie golind-o de sens, mesaj, conținut, în favoarea unei mecanici «a raporturilor cantitative». M. Nițescu le opune critica estetică, de gust și intuiție, chiar dacă pare tradițională și mai învechită. *«În timp ce metodele propuse criticii de diferite discipline sînt prin definiție niște limbaje critice parțiale și exclusiviste, critica estetică reprezintă singurul limbaj total. Ea ar putea fi definită ca un efort unificator, de integrare în perspectivă estetică și axiologică a diverselor puncte de vedere posibile — teoretice, sociologice, psihanalitice, stilistice etc. asupra operei. Celelalte „critici", saturate de determinări exterioare prestabilite în care nu mai rămîne loc pentru personalitate și libertate, nici aceea a artistului și nici a criticului, îmbogățesc, fără îndoială, mijloacele criticii estetice, dar nu o pot înlocui și nu pot aspira la statutul de critică literară»*. Întrucît articolul lui M. Nițescu conține și unele afirmații violent polemice la adresa noilor metode ne surprinde că adepții acestora n-au publicat încă o replică la fel de coerentă și de întemeiată.

Marian VASILE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Modern Language Review volume 78, part 1, January 1983

The Modern Language Review este publicată de Modern Humanities Research Association și apare în lunile ianuarie, aprilie, iulie și octombrie. Editorul general este profesorul H. B. Nisbet de la Sidney Sussex College din Cambridge, Angla. Editorii pentru diferite limbi — engleză, franceză, spaniolă, germană, italiană și limbile slavice — sînt de la universitățile Warwick din Coventry, Edinburgh, Birkbeck din Londra, Exeter, St. John's din Cambridge și, respectiv, Liverpool. Modern Humanities Research Association a fost fondată la Cambridge în 1918 și este o organizație internațională care încurajează cercetarea limbilor și literaturilor moderne și medievale.

Prezentul număr al Revistei cuprinde zece studii și un important corpus de 86 recenzii, însumînd peste 125 pagini. Și studiile și recenziile sînt publicate, după subiectul tratat, în ordinea: engleză, franceză, spaniolă, germană, slavă. Ele se ocupă atît de literatură, cît și de limbă, iar subiectele variază de la *The Satirical Use of Courtly Expression «si dons» in the Works of the Troubadour Marcabru* de Ruth Harvey de la Royal Holloway College și *The Integrity of Dryden's Lucretius*, de Paul Hammond, de la Trinity College, Cambridge, pînă la *Medieval «Contrafacta». A Spanish Anomaly Reconsidered* de John Crosbie, de la University of Southampton și *Literature of Peasant Life in Eighteenth-Century Germany* de Eda Sagarra, de la Trinity College, Dublin. Textele publicate sînt în limba engleză, iar citatele sînt redate în limba operelor respective.

Unul dintre cele mai interesante studii din acest număr ni s-a părut cel al lui Ruth Morse de la University of Leeds, *Problems of Early Fiction : Raoul Lefèvre's «Histoire de Jason»*, în care se discută versiunea medievală a mitului Medeei, concepută la curtea lui Philippe le Bon, creatorul ordinului cavaleresc Toisson d'Or. Autoarea explică istoric și sociologic distorsiunile aduse mitului de către cărturarul medieval, evocînd atmosfera de la curtea Burgundiei, fără să-și piardă spiritul critic.

Interesant este și studiul lui Laurie Edson de la Harvard University, *Henri Michaux: Artist and Writer of Movement*, care cuprinde și ilustrații. Autoarea discută atît lucrările plastice, cît și textele despre pictură ale lui Michaux, dar și poeziile sale, prin prisma ideii de mișcare, în veșnica lui căutare a unei realități interioare.

În sfîrșit, un neașteptat studiu, *Byelorussian Literature in Poland*, de Shirin Akiner de la universitatea londoneză. Trecînd peste problemele sociale impuse de istorie unei minorități, autorul se concentrează asupra evoluției literaturii dintre 1956—1981, subliniind diferența dintre generații în alegerea temelor și tratarea lor, concentrîndu-și atenția asupra cîtorva figuri interesante din primul val (cei născuți înainte de război), ca Ales Barski, și din al doilea val, ca Nadzieja Artymovic.

Mai mult de jumătate din revistă — așa cum arătam — cuprinde recenzii. Acestea se referă la volume independente (Alwin Berland, *Culture and Conduct in the novels of Henry James*, recenzat de Alan W. Bellringer și Madelaine Bertaud, *La Jolousie dans la littérature du temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire de mentalités*, recenzat de Derek A. Watts), studii comparate (Earl Jeffrey Richards, *Dante and the «Roman de la Rose». An Investigation into the Vernacular Narrative Context of the «Commedia»*, recenzat de John Took ; David Punter, *The Literature of Terror : A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present*, recenzat de Kathryn Hume), dialogul artelor (Peter Jan van Voogd, *Henry Fielding and William Hogarth : The Correspondence of the Arts*, recenzat de Ronald Paulson ; Gerald Finley, *Landscapes of Memory : Turner as Illustrator to Scott*, recenzat de Ronald Paulson), biografii (George Winchester Stone Jr. and George M. Kahrl, *David Garrick : A Critical Biography*, recenzat de Joseph Donohue și Roberta Johnson, *Carmen Laforet*, recenzat de Leo Hickey), ediții critice (William Shakespeare, *Measure for Measure*, editat de Mark Eccles, recenzat de Dieter Mehl ; *Pope, Recent Essays by Several Hands*, editat de Maynard Mack și James A. Winn, recenzat de W. B. Carnochan). Recenziile sînt scurte și sobre, deseori foarte critice. Între recenzenți se află și critici cunoscuți, precum Kenneth Muir, Brian Murdoch, John Ritchie.

Mihaela HAȘEGANU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

(aprilie—iunie 1983)

A apărut recent în R. D. Germană volumul *Literatur Rumäniens*, elaborat în cadrul Institutului „G. Călinescu" sub coordonarea prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi a lui Marin Bucur de un colectiv format din Mioara Apolzan, Nicolae Balotă, Barbu Cioculescu, Marcel Duţă, Rodica Florea, Dorina Grăsoiu, Viorica Ionescu-Nişcov, Emil Manu, Eugen Simion, Roxana Sorescu. Volumul a fost publicat de editura berlineză „Volk und Wissen" în cadrul unei serii de volume privind literatura contemporană a ţărilor socialiste. Cu ocazia apariţiei cărţii şi a lansării ei au avut loc, la Berlin şi Lepzig, două simpozioane la care au participat, în luna mai a.c., patru din autorii volumului : Rodica Florea, Mioara Apolzan, Marcel Duţă şi Barbu Cioculescu. După cuvîntul de deschidere — rostit, la Berlin, de directorul editurii, prof. Kurt Böttcher, iar la Leipzig, de prof. Klauss Bockmann, ambii elogiind volumul, considerat, pînă acum, drept cel mai bun din serie — Rodica Florea a vorbit în numele colectivului de autori, despre structura cărţii, selecţie, criterii de alcătuire şi despre dificultăţile întîmpinate, precum şi despre buna conlucrare cu redactorii germani, dr. Eva Behring, Hannelore Prosche şi Anke Pfeifer. Publicul german de specialitate (în rîndul căruia s-au numărat între alţii, prof. dr. G. Ziegengeist şi dr. L. Richter de la Academia de Ştiinţe din Berlin, dr. Albrecht, din partea editurii, dr. Bociort şi Mattusch, de la Humboldt-Universität) s-a arătat, în cadrul simpozioanelor respective, viu interesat de literatura română contemporană, participînd în discuţii cu opinii şi comentarii incitante, referitoare la diverse probleme teoretice şi tematice. ● La sesiunea de comunicări ştiinţifice pe tema *Tradiţii literare muscelene*, organizată în 27 aprilie la Cîmpulung Muscel de către Societatea de Ştiinţe Filologice din R.S.R., Inspectoratul Şcolar din judeţul Argeş şi C.E.P.C.S. Cîmpulung Muscel, au luat parte, cu substanţiale contribuţii şi cercetătorii Institutului „G. Călinescu" : Rodica Florea *(Mitul Meşterului Manole în poezia contemporană)*, Marcel Duţă *(Proza lui Ion Marin Iovescu)* şi Nicolae Mecu *(George Topîrceanu, azi)*. ● În ziua de 14 mai a.c. a avut loc la Slobozia, în organizarea Inspectoratului şcolar judeţean şi a Filialei Societăţii de Ştiinţe Filologice din Ialomiţa, un simpozion închinat *Luceafărului* eminescian. Au participat Al. Piru, Eugen Simion, Nicolae Florescu şi Andrei Nestorescu. ● În colaborare cu Direcţia Învăţămînt şi Cultură a Ministerului Apărării Naţionale, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" a organizat la Liceul militar „Ştefan cel Mare" din Cîmpulung Moldovenesc, în zilele de 1—2 iunie, cu participarea cadrelor didactice de la liceele militare din ţară şi a profesorilor de limba şi literatura română din localitate, o sesiune ştiinţifică pe tema *Funcţiile educativ-patriotice ale literaturii*. Au prezentat comunicări Marin Bucur *(Militar şi scriitor la '48)*, Rodica Florea *(Războiul de independenţă în memoriile combatanţilor)*, Emil Manu *(Noua poezie patriotică românească)*, Stancu Ilin *(L. Rebreanu despre permanenţa şi continuitatea poporului român)*, I. Oprişan *(Natura — pavăză şi refugiu în faţa restriştilor istorice în opera lui M. Sadoveanu)*, G. Muntean *(Vocaţia patriotică a literaturii române)*, Dorina Grăsoiu *(Eveniment istoric, eveniment literar)* şi Tatiana Enache *(Educaţia patriotică a tineretului prin literatură)*. Au avut loc de asemenea, întîlniri cu elevii, stabilindu-se un viu dialog despre problemele literaturii contemporane. ● Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, Secţia de critică literară a Uniunii Scriitorilor din R.S.R. şi Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" au organizat, în zilele de 6—7 iunie a.c., o dezbatere cu tema *Implicaţii ideologice ale metodelor moderne în cercetarea literaturii*. Au participat numeroşi specialişti, cercetători de la Institutul „G. Călinescu" şi de la Institutul de Studii sud-est europene, membri ai Secţiei de istoria şi teoria literaturii şi artei de la Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, cadre didactice de la Universităţile din Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Timişoara, membri ai Secţiei de critică a Uniunii Scriitori-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lor. Lucrările au fost conduse de directorul Institutului, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, care a rostit şi cuvîntul de deschidere. În prima zi a dezbaterii s-au prezentat următoarele comunicări : *O teorie contemporană a literaturii* (Livius Ciocârlie), *Lectura critică* (Eugen Simion), *Mitologii critice. Între mitul lecturii inocente şi mitul metodei* (Alexandru Călinescu), *O utopie a gîndirii critice moderne. Formă şi istorie* (Monica Spiridon), *Indicele transindividual în metodologia explicativă modernă* (Roxana Sorescu), *Istoricitatea ca regulă a jocului sau perseverare diabolicum...* (Paul Cornea). Au urmat vii şi incitante discuţii : Mircea Anghelescu, Alexandru Călinescu, Alexandru Duţu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Mircea Martin, Alexandru Paleologu, Marian Papahagi şi Roxana Sorescu. În cea de-a doua zi, au fost prezentate comunicările : *Cercetarea comparată a imaginarului* (Alexandru Duţu), *Pentru o «fenomenologie» a rescrierii. Studiul variantelor* (Marian Papahagi), *Text şi realitate* (Mircea Anghelescu), *Textul şi interpretul în viziunea lui Jean Starobinski* (Ion Pop), *Textul vechi ca traiect labirintic* (Mihai Moraru). Au participat la discuţii : Octavian Barbosa, Livius Ciocârlie, Paul Cornea, M. I. Dragomirescu, Alexandru Duţu, Mircea Martin, Eugen Simion. Direcţii şi orientări moderne de investigare, metode şi tehnici din cele mai diverse — psihanaliza, semiotica, teoria mentalităţilor, sociologia literară, retorica, tematologia, teoria receptării, ş.a.m.d. — au fost aduse în instanţă, probîndu-şi oportunitatea în orientarea şi validarea actului critic. Vorbitorii au schiţat tipologii ale lecturii critice ; au refăcut şi justificat libertatea interpretului în raport cu pluralitatea metodelor ; au insistat asupra determinării istorice a textului ca şi a interpretului ; au adus în lumină aspecte mai puţin cunoscute ale relaţiilor dintre social şi individual în creaţie şi receptare. Nota dominantă a discuţiilor — a ţinut să remarce în cuvîntul de încheiere prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Buşulenga — a fost dată de receptivitatea principială, completată firesc de distanţarea critică faţă de orice metodă de investigare a textului, de prudenţa şi de discernămîntul în evaluarea «avantajelor» ca şi a «riscurilor» diverselor mode metodologice. De aici şi timbrul special al «noii critici» româneşti, dat de dialogul cordial dintre tradiţia impresionistă şi «noul val scientist». Cu începere din numărul de faţă (în care este reprodusă comunicarea semnată de Livius Ciocârlie), *Revista de istorie şi teorie literară* va publica, în versiuni revăzute, în cadrul rubricii *Poetica*, unele texte prezentate la această interesantă dezbatere. ● Dan C. Mihăilescu — secretarul de redacţie al revistei de faţă — s-a întîlnit, în ziua de 8 iunie, cu membrii cenaclului literar-artistic de la Liceul nr. 26 din capitală, într-un dialog asupra dimensiunilor spirituale ale operei eminesciene. Discuţiile au fost conduse de coordonatorul cenaclului, prof. Ana Ruţă. Au participat cadre didactice din sectorul IIII. ● În zilele de 9 şi 10 iunie, la Facultatea de limba şi literatura română din Bucureşti, a avut loc o sesiune ştiinţifică dedicată lui Mihai Eminescu, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la publicarea *Luceafărului*. Au prezentat comunicări şi au luat parte la discuţii I. Coteanu, Al. Piru, I. D. Bălan, Gr. Brâncuş, M. Beşteliu, Gh. Bulgăr, Gh. Ciompec, N. Creţu, G. Gană, Al. Melian, P. Miclău, Tiberiu Mihail, G. Munteanu, D. Păcurariu, A. Petrescu, M. Pop, I. Rotaru, P. Ruxăndoiu, D. Scărlătescu, Al. Sîncu, F. Şuteu, C. Tabarcea, iar din partea Institutului «G. Călinescu», Stancu Ilin, Mihai Moraru şi Dan C. Mihăilescu. ● După o întrerupere de două luni, cauzată de schimbarea sediului Institutului, cercul integrat de sociologia literaturii şi-a reluat activitatea în luna iunie, printr-o şedinţă de lucru cu tema *Jocul nivelelor scris şi oral în literatura română veche* (organizator : Cătălina Velculescu). La discuţii au luat parte Paul Cornea, Mircea Anghelescu, Mihai Moraru, Roxana Sorescu, Petre Costinescu şi Andrei Nestorescu. ● Pe data de 22 iunie, Academia R. S. România a comemorat 50 de ani de la moartea lui Al. I. Philippide. Au participat cu comunicări Iorgu Iordan, Mioara Avram, Emanuel Vasiliu, Grigore Brâncuş, Al. Ionaşcu, I. Oprişan şi N. Saramandu. ● În încheierea *Breviarului* ţinem să adresăm rugămintea redacţiilor cu care *Revista de istorie şi teorie literară* a stabilit schimb de publicaţii pe anul 1983 să ne expedieze ziarele şi revistele respective la noul nostru sediu : Bucureşti, str. Frumoasă, nr. 26, cod poştal : 76.116.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AQUA FORTE

«Stimabile, ai puțintică răbdare, documentul...»

Cel de al doilea număr al revistei de față se află sub tipar cînd Șerban Cioculescu a publicat în *Ramuri* (aprilie 1983) ultimul său articol din seria celor cinci consacrate «*filiației lui Tudor Arghezi*». Nu am avut, așadar, posibilitatea să ne oprim imediat asupra «dezvăluirilor» pe care reputatul istoric literar ni le propune drept indubitabile în limpezirea biografiei argheziene, deși — trebuie s-o mărturisim din capul locului — am urmărit cu deosebită atenție, cu pasiune chiar, în spațiul atît de darnic al «Breviarului» din *România literară*, începînd încă din 18 noiembrie 1982, «revelațiile» decanului de vîrstă al criticii noastre literare de azi, ca și ostilitățile polemice ce le-am urmat, toate executate magistral în «Semnalizările» din *Ramuri*, fără a mai aminti, evident, cuvenitele represalii (vezi : *Tudor Arghezi, portretist*, în *România literară* din 31 martie 1983 și, respectiv, 28 aprilie 1983). O întreagă desfășurare de forțe, un adevărat război contra mistificării, menit să lămurească odată pentru totdeauna statutul de *copil nelegitim* al lui Tudor Arghezi, nu ne poate lăsa indiferenți, mai ales cînd cel care-l poartă, în numele dreptății și al rectificărilor postume, nu este altul decît unul dintre cei mai înfocați apărători — cum i-a plăcut adesea să se considere — al geniului arghezian.

Să vedem însă pe ce se bazează *demonstrația* lui Șerban Cioculescu și care sînt argumentele ei.

Mai întîi se cuvine a remarca faptul că de această dată intuiția criticului nu s-a concentrat în chip exclusiv asupra poetului său favorit, ci s-a simțit chemată, în mod lăudabil, să reabiliteze, în fața posterității, personalitatea... Rozaliei Arghesi, căreia tinde să-i aducă *un omagiu* — după mărturisirea lui Eudoxiu către Învățăcel — «*pentru șaizeci de ani de jertfire „anonimă"*».

Cine-i atunci — e firesc să ne întrebăm — Rozalia Arghesi și care-i *jertfa* ei ? Conform afirmațiilor repetate ale lui Șerban Cioculescu această femeie, pînă acum atît de enigmatică, nu-i, nici mai mult nici mai puțin, decît *mama naturală* a lui Arghezi, persoana căreia — ca să-i dea «*în cartier statutul de mamă legitimă*» — poetul i s-a adresat întotdeauna cu numele unei *răposate*, pe care avusese abilitatea, întrucît era soția legală a tatălui său în momentul ivirii sale în lume, s-o treacă în actul lui *fictiv* de naștere, la rubrica : *numele mamei*, drept Maria Theodorescu. Mai mult chiar în dorința ca fiul ei mai mare să fie *copil legitim*, e de presupus — nu ne spune Șerban Cioculescu, dar sîntem îndreptățiți să bănuim — că Rozalia Arghesi, de religie catolică, a acceptat ca viitorul poet să fie declarat la naștere de rit ortodox și că, după aceea, în viață, s-a împăcat cu ideea că, în toate actele sale oficiale din 1895 înainte, genialul ei copil o va trece drept *decedată* și va proba acest lucru cu actele celelalte. E firesc în asemenea condiții ca Tudor Arghezi s-o fi ținut pe lîngă sine cu un «*statut de domesticitate*» și s-o prezinte celor cu care venea în contact doar ca pe «*nemțoaică la copii*», cum afirmă Șerban Cioculescu, de vreme ce atît instanțele de stare civilă cît și cele militare (*Livretul de completați* al poetului e o dovadă pe care criticul refuză să o ia în considerație) fuseseră în așa măsură păcălite încît au clădit cu acte și documente oficiale o întreagă biografie fictivă.

Sîntem, orice s-ar spune, în plin roman polițist, căci numai imaginația, și mai puțin logica, ne poate ajuta să deducem prin ce mijloace și în virtutea cărui mobil au reușit, fie Nae Theodorescu, fie Tudor Arghezi (în vîrstă de numai... două zile) să falsifice *actul de naștere* al poetului, purtînd nr. *512* în Registrul de stare civilă pentru născuți pe anul 1880. Să fi presimțit părinții *reali* că fiul lor este destinat să ajungă mare scriitor și atunci s-au gîndit să-i «aranjeze» legitimitatea ? Încurcate sînt uneori cărările... istoriei literare.

Lăsînd însă gluma la o parte să examinăm cu atenție ce argumente de ordin documentar aduce Șerban Cioculescu în susținerea identificării propuse. În mod normal a declara *neautentic* un *act* înseamnă a poseda în schimb altul *autentic*, sau oricum în stare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-l excludă din discuție, anulîndu-l. S-a descoperit în cazul Arghezi un asemenea document ? Nu, desigur ! Șerban Cioculescu a găsit doar... *o scrisoricâ*, pe care se grăbește s-o interpreteze drept una de... amor filial. Departe de a *rezolva* chestiunea — cum socotește criticul — apelativul *mamă*, din corespondența trimisă între 1907—1910 celor pe care poetul îl considera familia sa, devine o expresie firească față de femeia care l-a crescut, după cum termenul de *frate*, adresat lui Alexandru Pârvulescu, nu este obligatoriu să identifice pe *«fratele uterin al lui Tudor Arghezi»*. De ce n-ar fi vorba — ne putem întreba — de o *mamă* și un frate *adoptivi* ? Dar dacă *«Maria Theodorescu»*, trecută pe piciorule corespondenței *«rămase în stăpînirea fiului Rozaliei Arghesi»*, nu înseamnă altceva decît *«o convenție prestabilită»* între Tudor Arghezi și Rozalia, *«spre dejucarea oricărei indiscreții, în domeniul cel mai rezervat»*, cum bănuiește însuși Barbu Cioculescu, editorul recent al acestor scrisori ? Ipoteza unei *«substituiri»*, la rîndul ei, să fie, în cazul respectiv, mai riscantă decît aceea de a identifica în Maria Theodorescu pe Rozalia Arghesi ?

Sînt întrebări pe care, după opinia noastră, Șerban Cioculescu avea datoria și obligația științifică să le pună și să le găsească un răspuns, cu atît mai mult cu cît un cercetător precum Constantin Popescu-Cadem, cel care a dat primul publicității *actele de stare civilă* ale lui Tudor Arghezi, le formulase deja în termeni nu prea îndepărtați de cei pe care-i indică *scrisorile* în cauză, apărute ulterior.

Problema s-ar mai putea discuta și altfel. Șerban Cioculescu mărturisește în articolul său din 18 noiembrie 1962 că încă din 1968 cunoștea de la Alexandru Pârvulescu această *corespondență*, revelatoare după opinia sa. Ce a așteptat atunci Șerban Cioculescu atîția ani ca să ne comunice «surpriza» descoperirii, dacă sub raport documentar nu s-a mai întreprins nimic și «revelația» a rămas în punctul ei inițial, fără să declanșeze o cercetare amănunțită de arhivă, cum ar fi fost normal? Nu cumva tocmai întrebările la care criticul a evitat să răspundă acum l-au ținut în expectativă? Barbu Cioculescu, de asemenea, ar fi putut să întîrzie cu cel puțin cîțiva ani editarea *scrisorilor* respective. Ar fi întîrziat și Șerban Cioculescu oare să ne dezvăluie acest «secret» de biografie argheziană ?

Să trecem însă la... *scrisorica* buclucașă ! E vorba de o caldă mărturie de dragoste pe care poetul o adresează, în 7. I. 1909, Rozaliei, considerînd sentimentul său la fel de puternic și frumos, *«deopotrivă»* cu cel pe care i-l purta Alexandru, *«pe lumea asta în care cei mai scumpi sînt totdeauna cei de un singe și de-o nădejde»*. Așadar, Tudor Arghezi dorea să fie crezut în iubirea lui față de persoana ce l-a crescut ca și cum l-ar fi fost un fiu adevărat, fără nici o deosebire de Alexandru, fiul ei real. *(deopotrivă — fără deosebire*, conform *Dicționarului limbii române moderne*, Editura Academiei, 1958). Poetul considera apoi că nimic nu leagă mai puternic în viață o ființă de alta decît ereditatea *(«cei de un singe»)* și idealul, aspirația comună *(cei «de-o nădejde»)*. Conjuncția *și* leagă aici doi termeni echivalenți. Lectura lui Șerban Cioculescu, pătimașă din plecare, scapă însă această nuanță a afirmației argheziene și crede că descoperă în ea o recunoaștere a unei legături de singe.

«E foarte clar pentru toți», conchide satisfăcut criticul. Îmi pare rău că trebuie să-l dezamăgesc. Nu-i clar deloc în sensul în care domnia-sa forțează înțelesul. Mai mult chiar, considerăm că *argumente* de natura asta sînt șubrede și oarecum neserioase într-un *proces* cu acte în regulă. De aceea nici nu găsim cu cale să mai insistăm asupra *«filiației lui Tudor Arghezi»*, atîta vreme cît *actul de naștere* existent nu va fi infirmat de un altul, cel puțin la fel de *autentic*. (E vorba de *actul de naștere*, repetăm, nu de cel *de decces* al poetului, cum încearcă să deturneze lucrurile Șerban Cioculescu, insinuînd posibilitatea neautenticității, în articolul amintit din *Ramuri*). De fapt, toată *dezbaterea* pe care am rezumat-o aici ar fi putut fi lichidată printr-o cunoscută replică a caragialianului Trahanache : *«Stimabile, ai puțintică răbdare, documentul»*... Numai că, mai interesant decît elementul documentar ca atare, ni s-a părut a fi încă de la bun început mobilul psihologic ce a determinat reacția publicistică a criticului.

Nu este pentru prima oară cînd Șerban Cioculescu deschide în presă *polemici postume* și plătește *polițe* peste decenii unor personalități de seamă ale literaturii noastre interbelice, intrate de acum în eternitate. Lui Camil Petrescu și lui G. Călinescu le-au urmat, binențeles,... Tudor Arghezi.

Violența cu care criticul atacă în aceste articole nu numai trăsăturile caracterologice ale *Omului* Tudor Arghezi, dar și *Opera argheziană* (cu predilecție *publicistica* poetului *Cuvintelor potrivite*) izbucnește, evident, din puternice resentimente, pînă mai ieri zăgăzuite. *Corespondența* e în acest caz doar un pretext, căci *«călugărului iubeț»* îi sînt dovedite aici *«neajunsuri ale sistemului nervos»*, iar în *«niște foarte dureroase nevralgii»* (să trecem peste pleonasm, scăpat, probabil, din fuga condeiului) sînt căutate elemente spre a explica natura exclusiv temperamentală a scrisului argheziân. *«Corespondentul tifnos»*, bîntuit de *«un sindrom»* ce *«pare învecinat cu „mania persecuției"»*, alunecă adesea, în *tabletele* sale publicistice — după opinia criticului — într-o *«diatribă nejustificată decît de „pirtag"»*, fie că *«îl victimează pe Gala Galaction»*, sau îl *stig-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

matizează nerecunoscător pe N. D. Cocea. Desigur, cel atît de îngrat față de prieteni și de cei care i-au făcut un bine, trebuia mai întîi să-și arate ingratitudinea față de persoanele lîngă care trăise în copilărie și în prima tinerețe, și Șerban Cioculescu, atît de scrupulos și circumspect îndeobște cu informațiile orale, știe aici să acrediteze sentimental, cu o grabă ieșită din comun, toate «datele» oferite de Alexandru Pârvulescu, fără a întreprinde nimic spre verificarea lor. În legătură, bunăoară, cu înmormîntarea Rozaliei și cu atitudinea adoptată în acele împrejurări de *«fiul ei, avocatul»*, C. Popescu-Cadem ne-a demonstrat cu acte că lucrurile au stat cu totul altfel decît le-a arătat în articolele sale istoricul literar. Oare, de ce?

ARISTARC

«Rînduri... fără mustar la nas»

În Curentul literar, *din 16 august 1941, a fost publicată o* scrisoare deschisă *adresată de Tudor Arghezi lui Șerban Cioculescu.*

De fapt, ea reprezenta reacția firească a poetului față de modul în care Șerban Cioculescu, într-o serie de «foiletoane», încercase să re-«interpreteze» răspunsul arghezian la ancheta *inițiată de revista respectivă, răspuns care fusese anterior tipărit sub titlul:* Problema interpretării.

Fără a ține seama de obiectul articolului citat, Șerban Cioculescu se legase de cu totul altă problemă și anume : debutul și colaborarea lui Tudor Arghezi la Liga ortodoxă. *Acum cîțiva ani la o discuție pe care am avut-o pe sălile Bibliotecii Academiei cu profesorul Cioculescu, am fost întrebată, prin surprindere, dacă împărtășesc opiniile tatălui meu în ceea ce privește definiția romanului, debutul și colaborarea sa la* Liga ortodoxă.

Am rămas perplexă și atunci mi s-a relatat, fără ca să pot scoate o vorbă, despre scrisoarea *în cauză. Plin de satisfacție, zîmbindu-mi subțire, criticul îmi reproduce de asemenea subtilul articolului :* Domnul Tudor Arghezi la „Liga ortodoxă" — *publicat în* Curentul literar *(nr. 123 din 23 august 1941)* — «rînduri fără mustar la nas».

Am fost impresionată de memoria prodigioasă a lui Șerban Cioculescu care, după mai bine de 30 de ani, nu uitase acest amănunt. Probabil scrisoarea *trimisă de Tudor Arghezi, înțepase adînc, dovadă rana rămasă necicatrizată. Însă ceea ce m-a frapat mai mult a fost faptul că, de data asta, după atîția ani, mă alesese pe mine partener de duel.*

Mărturisesc că nu știam despre ce era vorba. Abia după ce am citit articolele cu pricina mi-am dat seama că fusesem transformată într-un aprig adversar fără nici o altă vină decît aceea că sînt fiica lui Tudor Arghezi (și, desigur, criticul a crezut că n-am să pot suporta această «răzbunare» post-mortem împotriva tatălui meu).

În arhiva noastră se găsește copia scrisorii, *bătută la mașină și corectată de Tudor Arghezi. Pe atunci încă își bătea singur corespondența oficială și semioficială.*

În colțul stîng de sus este notat cu roșu : «Trimisă prin d-nii Măinescu și Boeru, care tocmai m-au vizitat cînd scriam la mașină».

Recitind astăzi scrisoarea *socotesc că-și păstrează actualitatea, și poate fi republicată din trei motive. Întîi lămurește poziția exactă a lui Tudor Arghezi față de colaborarea sa la* Liga ortodoxă *și față de perioada debutului asupra căreia stăruie cu atîta insistență de vreo patru decenii și mai bine Șerban Cioculescu. În al doilea rînd pentru că Tudor Arghezi a intuit magistral ceea ce se va întîmpla după moartea sa. Nu întîmplător în* scrisoare *se găsește și următoarea precizare :* «Fiindu-mi pana încă în viață, tăcerea ei ar putea să însemneze o confirmare și nu pot să confirm o ficțiune». *Și în al treilea rînd pentru că nu știu de ce Șerban Cioculescu ar încerca să mă convingă pe mine că dreptatea este de partea lui, atîta vreme cît există* scrisoarea *pe care tocmai o republicăm.*

Mitzura ARGHEZI

Domnule Șerban Cioculescu,

Din pricină că nu-mi trimiți tipărite, chiar cînd te angajezi hotărît, nici manuscrisele pe care mi le ceri la trebuință, necum pentru satisfacțiile de politeță subînțeleasă, foiletoanele d-tale, succesiv alimentate de un simplu crimpei de răspuns al meu la o anchetă din *Curentul literar*, iau cunoștință de temperaturile d-tale, la distanța unde locuiesc, cu mari întîrzieri și numai incidental.

Te-aș fi socotit dezlegat de angajament numai într-un caz, care pare să devie o realitate ; dacă numărul foiletoanelor ar începe să concureze proporțiile inaugurate acum 30 de ani de către un ilustru predecesor al d-tale. La al 23-lea articol el se găsea de-abia la începutul unui centimetru pătrat din chestiune. În asemenea caz, ca să te pot urmări, m-aș muta în centru, lîngă un chiosc de ziare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poate că aș fi avut să-ți spui cîte ceva, dacă te citeam la timp. Adevăratul d-tale aport de originalitate în literatură pare să fie, în ultimă analiză, un complex de anumite procedee de conduită. Poate că ți le-aș fi divulgat. A trebuit să mă resemnez, interesul micilor actualități neputînd să depășească durata săptămînii. N-am știut, de pildă, că ai publicat măcar răspunsul meu la ancheta d-tale decît după vreo zece zile, de la dl. Tudor Măinescu, colaboratorul d-tale, cu prilejul unui telefon fortuit. S-ar zice că nu ți-a fost indiferent să te protejezi discutînd cu mine, cu însăși absența mea din discuții.

Primesc însă azi, de la dl. Ojog, prin poștă, un număr de luna trecută din ziarul *Viața*, cu un foileton mai complicat, și sînt silit să mă opresc la el. Articolul d-tale conține un fapt petrecut, enunțat de d-ta și convertit de d-ta în adevăr istoric : trec peste aprecieri, semitonuri și gorgoane.

Fiindu-mi pana încă în viață, tăcerea ei ar putea să însemneze o confirmare și nu pot să confirm o ficțiune. Ai mai pipăit și altă dată prin prejur, ca la un lacăt pe întuneric, dar acum i-ai potrivit și o cheie.

E vorba de colaborarea mea, de acum 15 de ani, la ziarul *Liga Ortodoxă*. Ca să izbutești să mă pui în nu știu ce conflict abstract de fantezistă subtilitate cu mine însumi, îmi acorzi la 16 ani o inteligență avantajos precoce și de un model de abilitate, în care mi-aș permite să te identific mai mult decît pe mine pe dumneata.

Vrei să spui că eram, încă de mic, atît de pișicher în perfidia inteligenței și atît de lingău, încît am căutat, ca să complac unui patron de părerea căruia m-am temut, să-mi asimilez poezia instrumentalistă a poetului Macedonski, directorul ziarului, la care am colaborat.

Află, domnule Șerban Cioculescu, că la tipar, cele mai multe din bucățile mele de versuri, de la 16 ani, nu mai semănau cu manuscrisul. Poetul le transforma într-ascuns, bizuit pe complicitatea tăcută și dorind să facă școală servilă și elevi. Nu m-am dovedit, bineînțeles, atît de onorat pe cît se aștepta patronul și am protestat, desigur, cu confuzia și sfiielile vîrstei. Repetîndu-se amestecul care le transfigura, al unui condei strein în aproximativele mele debuturi, am suprimat relațiile brusc. Macedonski a fost exagerat de elogios cu versurile unui ucenic întrucîtva înzestrat: lăsînd să-i ardă în cădelnițî un bob prea mare de tămîie, el se tămîia în realitate pe sine. Dar sensibilitatea la auto-cătuie îmbată și azi și alte nasuri, mai palide decît nasul lui.

Aș fi preferat ca acea perspicacitate onctuoasă care-ți măgulește sugestiile și care te face apt a desluși «structurile» secrete ale ființei și genurile și nuanțele instantaneu, ca porumbul de ovăz, să funcționeze mai fin. O poezie nu se revelează după iscălitură și un scriitor nu poate să fie niciodată mai mulți și în contrast, ca de la negru la alb.

Te rog să publici această scrisoare în *Curentul literar*, de unde a început.

11 august 1941.

T. ARGHEZI
37 Prelungirea Mărțișor, București

Cîteva nedumeriri și o precizare

Comentînd în suita de articole *Către volumul total al liricii argheziene (România literară*, nr. 6—7, 29 ianuarie 1981 — 12 februarie 1981) ediția *Versuri*, tipărită în 1980, Șerban Cioculescu propune să i se atribuie lui Tudor Arghezi și textul în proză *Uitare*, publicat în revista *Steluța* în august 1904 și semnat Ioan N. Theodorescu. Criticul îi conferă, de asemenea, poetului și două creații în versuri, publicate în aceeași revistă, *Seară* și *Apus* (prima semnată Ioan N. Theodorescu ; a doua, Ion N. Theodorescu). Dar în revista respectivă (nr. 11, 29 august 1904) mai găsim o poezie *Mahmur*, semnată I. Theodorescu, închinată *Lui Dumitrache* și datată *Brăila*, pe care însă Șerban Cioculescu nu i-o mai atribuie lui Arghezi. De ce ?

Omonimia onomastică nu este singura chestiune neelucidată aici. Poeziile din *Steluța* se publică după *Agate negre* și marchează un regres evident sub raport artistic. Șerban Cioculescu avansează ipoteza că ele sînt anterioare *Agatelor*, ceea ce însă se cere a fi și demonstrat.

Vom mai nota, în sfîrșit, că poezia *Letopiseți*, pentru care sîntem trimiși de Șerban Cioculescu la *Ardealul* din 1940, nu se găsește aici. Ea s-a publicat, în adevăr în *Ardealul*, însă trei ani mai tîrziu.

D. VATAMANIUC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Mircea Eliade

TEZA DE DOCTORAT*

Puterile sunt într-adevăr accesibile celui care meditează, dar ele nu trebuiesc considerate un scop în sine și, mai ales, nu trebuiesc arătate prin exibiții publice. «Oh, Bhikkus, voi nu trebuie să desfășurați în fața laicilor minunile *iddhi*, care depășesc puterea omului ordinar. Oricine va face aceasta, va fi vinovat de păcat» (*Vinaya*, II. 112 ; trs. *Vinaya texts*, vol. III p. 81).

Adevărata țintă a meditației nu e obținerea stărilor supraomenești, ci seninătatea lăuntrică, «compoziția» sufletului, care va conduce la iluminare. Psihologia buddhistă — care se cristaliză prin eforturile teologilor medievali — confirmă adevărul acesta că viața mentală, alimentată de *sansara*, e marele obstacol al meditației, și ea trebuie simplificată și purificată pentru împlinirea ascensiunei. O descriere a adevăratului ascet buddhist o aflăm în *Udumbarikâ Sihanâda Suttanta:* «El își alege un loc singuratic, în pădure, la piciorul vreunui arbore, în munți sau pe o grămadă de paie în cîmp deschis. Și reîntorcîndu-se acolo după ce a cerșit, el se așează cu picioarele încrucișate, păstrîndu-și trupul drept și cu inteligența ascuțită, vie. Alungînd toate poftirile lumești, el rămîne cu o inimă liniștită și-și purifică mintea de orice dorință carnală. Alungînd supărarea, el rămîne cu o inimă liberată de dușmănie, binevoitor și milos către toate făpturile, și-și purifică mintea de orice supărare invidioasă. Alungînd scîrba și lenea, el rămîne liber ; conștient de lumină, atent și stăpîn pe sine, el își purifică mintea de scîrbă și lene. Alungînd furia și neliniștea el se liberează de orice excitație... Alungînd îndoiala, el rămîne ca unul care a trecut dincolo de dilemă ; el nu se mai îndoiește de acum de ceea ce e bine, și el își purifică mintea de îndoială» (*Digha* XXV, trs. *Dialogues*, vol. III, p. 44).

Diversele *puteri* pe care ascetul buddhist le poate obține prin meditație — și care confirmă origina magică a meditației indiene — sunt menționate de Buddha în repetate rînduri, și ele nu se deosebesc prea mult de puterile magicienilor tantrici și hinduși de care ne vorbesc atît literatura cultă cît și folclorul indian (cf. *Apendice* II). Iată, de pildă, un text din *Sâmanna-Phalla Sutta :* «Cu inima senină, purificată, translucentă, cultivată, lipsită de orice rău, suplă, gata să acționeze, fermă și neturburată, el își aplică mintea către modurile darului minunat *(iddhi)*. El realizează *iddhi* în feluritele sale moduri ; fiind unul el devine mai mulți, și devenind mai mulți el devine din nou unul ; ajunge vizibil sau invizibil, merge prin zid fără să simtă rezistență ca și cum ar merge prin aer ; pătrunde în sus și în jos prin pămînt solid ca și cum ar fi apă ; merge pe apă ca și cum ar fi pe pămînt ; zboară cu picioarele încrucișate prin văzduh, ca păsările pe aripi ; chiar și luna și soarele, cît de puternice ar fi ele, le poate atinge cu mîna ; el se poate ridica cu trupul chiar pînă în cerurile lui Braiman» (cf. R. Davids, *Dialogues of the Buddha*, pp. 88—89, Oxford, 1899, reprint 1923).

Buddha recunoaște existența «sunetelor și viziunilor cerești», a acelor experiențe de clar audiție și clar vedere atît de comune manualelor de meditație

---

* *Capitolul III.* Continuare din nr. 2/1983 al *Revistei de istorie și teorie literară* (n.r.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

indiană[2]. Dar ele sunt considerate capabile să provoace dorința și pofta *(Mahâli Sutta pr. 7. Digha VI,* în *Dialogues* vol. I p. 197 și urm.). Buddha lămurește că «frații nu duc viața religioasă pentru obținerea acestei concentrații. Nu, Mahâli, sunt lucruri mai înalte și mai dulci decît aceste, și pentru atingerea lor duc frații o viață religioasă». (Ibid. pr. 12).

Transa, *Samâdhi,* era scopul tuturor acestor asceți contemplatori : «În multe împrejurări cînd diverși maeștrii spirituali *Samana* și *Brahmana* se adunau la un loc și stăteau de vorbă în hall, discuția cădea asupra transei *(abhisânnanirodho,* „încetarea conștiinței") și întrebarea era : „Cum se poate să se realizeze încetarea conștiinței ?"» *(Potthapâda Sutta pr. 6. Digha IX,* în *Dialogues* I. 246). Se înțelege din acest dialog că erau și mijloace mecanice, de hipnoză și magie, pentru atingerea acestei transe, care nu era transa contemplativă, ci mai degrabă o inhibiție hipnotică. «Sunt *Samana* și Brahamni cu mari puteri și influență, care pot infuza conștiința într-un om și o pot retrage după voie» *(ibid.).*

Știm care era atitudinea lui Buddha față de această mecanizare a vieții psihice. Actele exterioare și stigmatele ascetismului crud nu prețuiau nimic pentru el. În *Kassapa-Sîhanâda Sutta,* (Digha VIII), se găsește o admirabilă discuție între călugărul Kassapa și Buddha asupra criteriului prin care se recunoaște un om spiritual, un *samana* sau un brahman. Buddha refuză criteriul exterior, brut și ineficace al vestmîntului zdrențăros sau nuditate absolută, al gesturilor specifice, etc. «E greu să cunoști cînd un om e *samana,* cînd o brahman. Dar din ceasul cînd un frate (bhikku) și-a cultivat dragostea care nu cunoaște mînie, nici rea voință ; din ceasul cînd, prin distrugerea ucigătoarelor intoxicații (pofta cărnii, pofta după viața viitoare, iluzia și ignoranța), el se află în acea libertate a inimii, în acea libertate a minții, și e liber de pasiuni, și fiind încă în această lume vizibilă a ajuns să realizeze și să cunoască aceasta — din acel ceas, oh, Kassapa, se numește acel frate un *samana,* se numește un brahman» *(Dialogues* vol. I pp. 234—235).

Mărturisirea aceasta e cel mai sigur indiciu de aceea ce înțelege Buddha prin viață spirituală : ascensiune etică, liberarea de instincte și egoism, milă pentru toată făptura, fugă de pasiune și de conflicte, seninătate, «compoziție» sufletească.

Asupra miracolelor — care erau căutate și promovate de majoritatea asceților rătăcitori, *parivrajaka, samana,* etc. — Buddha își mărturisește net dezaprobarea. După cum am spus, el nu neagă *puterile* suprafirești, *iddhi,* dar nu le socotește necesare perfecțiunii spirituale, evoluției care conduce la starea de *arhat.* În *Kavaddha Sutta (Digha,* XI) el spune că *iddhi* sunt perfect inutile ; lumea, așa cum o cunoaștem, se află înlăuntrul fiecăruia dintre noi. El se temea că practicantul va crede că miracolul se datorește farmecului, magiei, forței efective a formulii, și că va neglija astfel purificarea interioară. Se temea ca mesagiul lui către om ca atare, și ascensiunea spirituală pe care o ilustrează, să nu se transforme într-o simplă practică magică, așa cum mai erau multe în India.

«Cu adevărat îți spun, prietene, că în acest trup muritor cum e și mare numai de un cot, dar conștient și dăruit cu minte *(samanake),* în acest trup se află lumea, și creșterea, și disoluția ei, și drumul care duce către dezlipirea de ea» *(Anguttara,* II, 48, *Samyutta* I. 62, citat în *Dialogues* vol. I p. 272). Dacă un bhikku ar ajunge stăpînul celor mai ascunse puteri, dacă el ar putea ceti gîndurile omului și viitorul, sau dacă ar putea ajunge invizibil și ar putea să se dedubleze, etc. — cu minunile acestea n-ar izbuti să predice mesagiul liberării, spune Buddha. Pentru că cineva ar putea să-i răspundă foarte bine : «Există un farmec și mai mare,

[2] Vezi studiul profesorului Pozdnejov, *Dhyâna und Samâdhi in Mongolischen Lamaismus,* în vol. XXIII din *Untersuchungen zur Geschichte des Buddhismus und verwandter Gebiete, (Hannover,* p. 48, 1929) ; și O. Rosenberg, *Die Weltanschauung des moderner Buddhismus im fernen Osten,* în *Materialien zur kunde des Buddhismus,* Heidelberg, 1924. Prof. Rosenberg a practicat el însuși o anumită meditație yoga în mînăstirile japoneze și compară experiența aceasta cu sentimentul armonios și senin provocat de muzică, mai ales cea executată personal. (cf. L.H. Waddee, *Lamaism in Sikhim,* în *The Gazetteer of Sikhim,* p. 241—392, în special p. 305 și urm., Calcutta, 1894, Ed. Bengal Gov. Press,) și Alexandra David-Neel, *With Mystics and Magicians in Tibet* (London, 1931) pp. 220—223. În partea II-a a monografiei de față se vor examina sistemele de meditație asiatică întemeiate pe tehnica buddhistă, precum și studiul comparativ al celorlalte meditații indiene : jaine, tantrice etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

farmecul cu Gandharva (prin care se obține invizibilitatea) și există farmecul Juvaerului (prin care se realizează cele mai surprinzătoare performanțe magice)».

De aceea, Buddha se opune practicării acestor tehnice oculte de către membrii comunității: «Așa Kevaddha, pentru să simt primejdie în practica miracolelor magice *(iddhi)* de aceea sunt scîrbit de ele, și le urăsc, și sînt rușinat de ele» *(Digha* XI, *Dialogues* I p. 277—279). S-ar putea ca neofitul, deși a depășit ispitele lumii fenomenice, să cadă pradă acestor ispite mai subtile, a miracolelor magice, și să neglijeze meditația pentru tehnica *siddhi*. S-ar putea ca el să creadă în existența reală, concretă, a acestor puteri — care nu posedă decît o realitate relativă — și să fie atașat din nou de iluzii, socotindu-se puternic asemenea zeilor. În timp ce adevărata liberare nu se obține decît prin totala detașare de lume și concentrarea tuturor eforturilor către purificarea lăuntrică. Vom vedea că asemenea precauții se întîlnesc și în manualul clasic al Yogei Hinduiste, în Patanjali. Și acolo se spune că cele mai mari tentații le întîmpină yoginul nu atît din partea lumii fizice, cît a puterilor și voluptăților obținute în lumea zeilor *(deva, videha)*. E conflictul între etică și magie, între contemplație și tehnică magică, pe care îl vom întîlni întotdeauna la baza speculației indiene. E un dualism care a alimentat spiritualitatea indiană chiar de la cele dintîi formulări ale ei.

2. Asupra meditației așa cum a fost ea înțeleasă și practicată de Budha, canonul *pâli* ne oferă multe documente. Trebuie să spunem, însă, că *dhyâna* (în pâli, *jhâna)* nu a însemnat în buddhismul inițial ceea ce înseamnă astăzi în mînăstirile buddhiste din Japonia, Mongolia și China[3]. *Dhyâna* se pare că era o stare de concentrare lucidă și totuși expectativă, simpatizînd cu experiența pe care o aștepta să se împlinească, un soi de aparentă reverie; dar fără distracția și incoherența unei reverii. Ea seamănă cu *sati* («Veche lucidă»), o stare de suflet similară celui care renunță la poziția conștiinței sale diurne și așteaptă să învețe ceva nou, să pătrundă în alte stări de conștiință (cf. Caroline Rhys Davids, *Dhyâna in Early Buddhism*, în *Indian Historical Quarterly*, vol. III 1927, pp. 689—715).

Dhyâna nu era în nici un caz *samâdhi* din manualele Yoga. În cea dintîi, conștiința stă de veghe, și deși e desprinsă din cadrele judecății și sensibilității diurne, totuși există și funcționează; în *samâdhi*, după cum am arătat în capitolul respectiv, orice urmă de conștiință normală, cotidiană, e suprimată. *Dhyâna* e concentrare expectativă îmbibată de simpatie; *samâdhi* e transă, depășește experiența mentală, e perfecta coincidență cu *saccidananda*.

Buddha a fost un pasionat *jhain*, practicînd adică meditația prin expectativă, *dhyâna*. «Vino de vezi pe Gotama, clar-văzătorul, meditativul, în pădure» *(Sutta-Nipâta*, 165, citat de Rhys Davids, op. cit., p. 706). «Oare ești copleșit de durere, de stai în pădure meditînd?», îl întreabă ispititorul *(Samyutta*, I. 123) Canonul *pâli* ne păstrează o sumă de amănunte asupra poziției corporale, specific contemplativă, pe care o avea Buddha în timpul meditației (de pildă *Anguttara*, II, 245), precum și a celor dintre discipolii și contemporanii săi care practicau *dhyâna*.

Cele patru stadii ale *dhyânei* sunt numai o pregătire a unei alte «înalte științe» *(abhinna)*. Stadiile *dhyânei* — pe care neofitul trebuie să le practice și să le experimenteze rînd pe rînd — dăruiesc puterile care sunt legate de orice meditație bine realizată: clar-auzire, clar-vedere, memoria vieților precedente, etc.[4].

---

[3] *Sadharma Pundarika*, ch. XXV, Kern, S.B.E. vol. XXI, pp. 420—424 și urm. De asemenea, *S.B.E.* XI, pp. 215—217. Asupra memoriei vieților trecute, documente și texte în studiul lui P. Demiéville, *Sur la memoire des existences anterieures*, în *Bull. Ecole Française d'Extrême Orient*, vol. XXVII, 1928, pp. 283—298.

[4] De pildă, *Samyutta-Nikâya*, cap. XIII: «Celui care a intrat în intîia *jhâna*, vocea i-a încetat; celui care a intrat în a doua *jhâna*, raționamentul și reflecția i-au încetat; celui care a intrat în a treia *jhâna*, bucuria i-a încetat; celui care a intrat în a patra *jhâna*, inspirațiile și expirațiile i-au încetat; pentru cel care a intrat în planul spațiului infinit, percepția formei a încetat; pentru cel care a intrat în planul conștiinței infinite, percepția planului spațiului infinit a încetat; pentru cel care a intrat în planul vacuității, percepția planului conștiinței infinite a încetat; pentru cel care a intrat în planul (unde nu se poate distinge) nici percepție nici non-percepție, percepția planului vacuității a încetat; pentru cel care a intrat (în planul) suspendării percepției și senzației, percepția și senzația au încetat». (*Warren, Buddhism*, 384).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Învățînd pe discipoli practica *dhyâna*, Buddha nu le cerea să caute prin ea obiectele meditației upanishadice sau yogice: Brahman, atman, Ishvara, adică sufletul cosmic, sufletul omenesc, sau pe Dumnezeu. Prin *dhyâna* el înțelegea o ascensiune pur spirituală și liberă către stări de conștiință necesare mîntuirei de durerea existenței. El voia să pună pe om în directă legătură cu anumite puteri *(devas)* prin care omul s-ar fi putut înălța deasupra grijilor și vicisitudinilor cotidiene, care toate sunt obstacole seninătății necesare liberării. El făcea din *dhyâna* un instrument, niciodată un scop. Dacă practicile acestea meditative au fost exagerate în buddhismul medieval, cauzele trebuiesc căutate altundeva decît în mesagiul lui Buddha.

Buddhismul nu a nesocotit niciodată practicile meditative și transa *(Dhyâna)*. «Psihologia transei este de fapt o trăsătură caracteristică a multor sisteme indiene, nu numai a buddhismului. Ea apare aproape inevitabil în acea parte a fiecărui sistem indian care se numește *mârga* („calea"), în care sunt expuse mijloacele de tranziție din lumea fenomenelor în cea a Absolutului. Cu excepția școalei ortodoxe Mimâamsa și a materialiștilor, fiecare sistem, în această parte dar nu în altele, conține un anumit element aparținînd misticismului. Jainiștii își au învățăturile lor despre Yoga; chiar și realiștii și theiștii Nâyâyika, cînd găsesc greu de explicat tranziția în Absolut, adică de la *samsâra* la *nirvâna*, recurg la Yoga, nu la Dumnezeu. Totuși, după cum mentalitatea europeană nu este totdeauna și cu desăvîrșire liberată de misticism, tot așa mentalitatea indiană nu este întotdeauna subjugată lui.» (Th. Stcherbatzky, *The Conception of Buddhisz Nirvâna*, Leningrad, 1927, p. 19).

În buddhismul medieval, așa cum e fost el sistematizat de către marii teologi ai școlilor de Sud sau de Nord, a fost acceptată întotdeauna o anumită practică yogică pentru ascensiunea spirituală și obținerea liberării. Nu au refuzat nici chiar procedeele tehnice aproape automate. Tehnica respiratorie, adică observarea ritmului respirației, urmărirea aerului care pătrunde în corp și a aerului expirat, toate acestea practicate cu scopul de a pregăti conștiința pentru o ascensiune interiorizată către starea de Buddha, se găsește expusă, de pildă, în voluminoasa enciclopedie a buddhismului de Sud, *Abhidharmakośa* (Louis de la Vallée-Poussin, *La Morale Bouddhique*, Paris, 1927, p. 75, 83, 115).

Cu cît buddhismul a evoluat, cu atît tehnica meditației s-a complicat și s-a desăvîrșit. În manualele mistice medievale — dintre care trebuie notată *Visuddhi-Magga* («Drumul purității») a lui Buddhaghoșa — meditația este expusă și comentată în toate fazele ei, cu acea rigurozitate tehnică specifică teologilor buddhiști. E adevărat că Buddha lăsase destule indicații asupra celor patru *jhana*, dar o lungă experiență a mînăstirilor buddhiste a desăvîrșit și a clasificat ceea ce Buddha se mulțumise să sugereze. Simțul arhitectonic, am spune, al acestor meditații se ghicește în multe din discursurile lui Buddha.

Ceea ce ne interesează în studiul de față este tehnica meditației buddhiste. Contemplarea unui obiect, analiza elementelor lui, intuiția mistică a vacuității și transietorității acestor elemente — aceasta e schema oricărei meditații. Nenumărate sunt pretextele obiective, exterioare, ale unei meditații, dar există o oarecare ierarhie. De pildă, în *Visuddhi-Magga* se găsește lista comentată a acelor *kasina* (obiecte a căror meditare produce transa contemplativă) ce ajută fixarea minții și coincidența perfectă între obiect și gîndire. Orice obiect exterior sau fenomen poate constitui o *kasina*; lumina strecurată printr-o crăpătură a ușii într-un loc întunecat, un vas cu apă, etc. — adică mintea se poate concentra pornind de la orice suport extern. Scopul concentrației este depășirea conștiinței diurne, analiza efectivă a lumii exterioare și obținerea transei *(jhana)*. Nu trebuie să uităm, însă, că între practicile contemplative și «înțelegere» există o necesară interdependență, căci buddhismul n-a ajuns niciodată o simplă tehnică automată și hipnotică, ci aplică meditația tocmai pentru a înțelege realitatea, iar *înțelegerea* la rîndul ei ajută efectuarea meditației *(Visuddhi-Magga*, vol. II, p. 278), importanța evocării impurității trupului (Ibid., II, p. 277), obținerea extazului (ibid. II, p. 166—168), etc. Nu intră în cadrul acestui capitol examinarea completă a fazelor meditației buddhiste medievale, dar e destul să spunem că temelia ei psihologică este concentrația minții și detașarea de pasiuni prin evocarea durerii existenței. Trebuie să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

amintim, de asemenea, că buddhistul cere adesea ajutorul lui Buddha evocîndu-i numele și sfințenia, pentru a obține starea necesară meditației. Este un soi special de grație, care s-a dezvoltat enorm în buddhismul mahayanic, ajungînd la concepțiile Amitabha și Avalokiteshvara.

Înainte de a încheia acest capitol, e interesant de analizat sumar o foarte curioasă carte de contemplație mistică buddhistă, numită *Yogavacara*, scrisă în Ceylon într-o epocă ce nu poate fi bine fixată (editată de T. W. R. Davids, *The Yogavacara's Manual of Indian Mysticism, as practised by buddhists*, London, Pâli Text Society, 1896 ; tradusă de F. L. Woodward, *Manual of a Mystic*, London, 1916, Pâli Text Society). Este o carte foarte obscură, a cărei lectură nu explică prea mult, dar care e interesantă tocmai prin tehnica complicată și detaliată a diferitelor faze meditative. Aparține Școalei de Sud (Hinayana) și cuprinde sfaturi și formule pentru uzul călugărilor din Ceylon, unde a fost dealtfel găsită, și unde tehnica aceasta a fost multă vreme aplicată în mînăstiri.

Tehnica respiratorie e cunoscută și aplicată în manualul *Yogavacara*. O stare de perfectă posesiune de sine, numită *anapana sati*, se obține prin expirație și inspirație ritmică asociată cu *Jhâna*. Cu fiecare nouă meditație — și sunt zece grupe cu 112 diferite meditații sau stări meditative care trebuiesc experimentate, mental sau emotiv («în creier sau în inimă», spune textul) — se schimbă și poziția corporală. E necesar să remarcăm, cu Rhys Davids *(Introd.*, p. XI) că această constantă schimbare de poziții, care are loc de mai mult de 1500 ori în cursul exercițiului complect, exclude bănuiala transei hipnotice.

O parte din exercițiile inițiale se practică cu ajutorul unei luminări împărțite în opt, prin opt bucăți de lemn ; fiecare porțiune de luminare corespunde unei meditații. Cînd bucata de lemn cade jos călugărul se ridică, își schimbă poziția și începe o nouă meditație.

Deși manualul propune meditații necunoscute în alte texte buddhiste (de pildă, localizarea mentală a imaginei în felurite părți ale trupului), totuși scopul meditației este același ; starea de arhat, obținută prin *Samâdhi*. Se pare că *Samâdhi* — care în Yoga hinduistă era scopul final al meditației — aici este numai o condiție preliminarie altor stări mai înalte, care conduc la Arhat. *Samâdhi* ar fi un soi de concentrare prin care lucrurile pot fi văzute și judecate așa cum sunt. Definiția din *Dhamma Sangani* (XV. 24, 287) poate fi amintită : «*samâdhi* e stabilitate, insistența și persistența gîndirii, absența perplexității, a distracției intelectuale, este seninătatea, facultatea de a produce extazul, compoziția sufletului, adevăratul rapt» (citat R. Davids, p. XXV). Și cum aceeași definiție e dată de *Dhamma Sangani* (XI) pentru *cittass'ekaggatâ* («concentrarea minții») se poate spune că acest termen e considerat echivalentul lui *Samâdhi (cf. Milinda Questions* trs. R. Davids, vol. I. p. 60—61, *S.B.E.)*.

Înțelesul literal al cuvîntului *Samâdhi* e «adunînd», «co alocatio», «compoziție». Nu se întîlnește nici în sanskrită, nici în pâli, înainte de Pitaka (canonul *pâli)* și întotdeauna e uzat în sens de stări mentale, niciodată într-un sens fizic. Cele mai vechi referințe, înainte de Pitaka, se găsesc în *Maitrâyana Up.* VI. 14, 38 și *Bh. Gita* II. 44, 53 (cf. infra).

E greu de spus dacă manualul aparține buddhismului antic. Chiar cuvîntul *yogavachara* nu se întîlnește în canonul *pâli*, ci apare numai în *Milindapanho*. Dacă aceste exerciții spirtuale ar fi existat în timpul lui Buddha, e greu de crezut că literatura canonică n-ar fi spus nimic despre ele. R. Davids socotește că e posterior chiar lui Buddhagosha (p. XXX). Noi socotim, însă, că deși a fost elaborată tocmai în evul mediu tîrziu tehnica *yogavacara* se leagă de practici yogice mult mai vechi...

*

- Din cele spuse pînă acum asupra meditației și ascetismului în buddhism, se înțelege că yoga era acceptată în toate fazele ei, în educația morală și religioasă a unui membru — dar nu era esențială. Preferăm să spunem yoga, în sensul ei generic de concentrare mentală și rapt extatic, în loc de «misticism», așa cum se obișnuește în literatura critică europeană, deoarece misticismul pur indian aparține altei sfere *(bhakti*, devoția mistică), iar nu aceleia pe care o studiem aici.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Stările de rapt extatic sunt considerate de către buddhism ca niște condiții de fericire *(phâsuvihârâ)*, și sunt acceptate întrucît ajută la elevația mentală prin înlăturarea pasiunilor și altor stări obscure de conștiință. Dar raptul extatic nu era scopul final al buddhismului.

*

(Despre relațiile dintre *Samkhya* și *Buddhism*, despre elaborarea practicilor meditației buddhiste în Tibet, China și Japonia, precum și despre tantrismul buddhist, vezi partea a II a acestei monografii).

Capitolul IV

1. Istoria critică a celor două magnifice poeme epice, *Ramayana* și *Mahabharata*, e încă departe de concluzii definitive. La început epopei eroice și redactate în această formă probabil între secolele VI—IV în. Chr., ambele poeme au îndurat neîncetate interpolații și contopiri cu episoade independente, pînă prin sec. II—IV d. Chr., cînd se stabilește, mai mult sau mai puțin, redacțiunea definitivă, așa cum o avem astăzi. Variante, firește, se găsesc în mai toate manuscrisele principale, dar acestea nu constituie adevăratele obstacole critice. Problema centrală e formația poemelor — mai ales a *Mahabharatei* — înainte de sec. II—IV. d. Chr. Probabil că la versiunea originală, pur eroică, în mai puțin de 10.000 de versuri și relatînd istoria luptelor între cele două familii Kuru și Pandu, s-au adăugat prin sec. II în. Chr. porțiuni sectare, în care predomină cultul teist al lui Vishnu. În această nouă formă epopeea numără cam 24.000 de stanțe. Dar, în cele dintîi două secole ale erei creștine, o considerabilă cantitate de materiale mistico-teologice, filosofice și politic-legale a fost introdusă în noua redacțiune, fie în trunchiuri unitare (cărțile XII, XIII), fie în episoade detașate, alcătuind astfel o uriașă enciclopedie cu accentuată nuanță vishnuistă. Una din cele dintîi porțiuni adăugate în acest timp a fost *Bhagavat-Gita* (în cartea VI-a), iar cea mai importantă se găsește în cartea XII-a, *Mokshadharma*.

Nu trebuie uitat, totuși, că aceste noi porțiuni, deși recent introduse în *epică* — cuprind materiale flotante, tradiții și învățături mult mai vechi decît actuala lor redactare literară. A stabili precis cronologia diverselor strate, care se disting în *Mahabharata*, e fără îndoială, un deziderat cu foarte puține șanse de împlinire. Schimbările care au decurs în istoria textului *Mahabharatei* sunt evidente în linii mari, dar asupra detaliilor foarte puțini indianiști sunt de acord. Aceste ultime porțiuni — enciclopedice și sectare — adăugate poemului (și numite de Hopkins pseudo-epice) prezintă, însă, o neprețuită valoare pentru istoria religioasă și filosofică a Indiei. Aici se vădesc cele dintîi eforturi organizate și izbînditoare ale teismului indian, iar perla *Mahabharatei* — *Bhagavat-Gita* — articulează pentru întîia oară identificarea lui Brahman, unicul principiu metafizic și suport cosmic din *Upanishade*, cu Vishnu-zeu, care capătă acum supremație cu tentă monoteistă și cu avatarul său pămîntesc, Krishna. În *Mokshadharma*, ca și în *Gita* și în alte pasagii, se întîlnesc de asemenea repetate elogii și lămuriri Samkyei și Yogei; dar, după cum vom vedea îndată ambele aceste discipline sunt încă departe de forma și sensul lor clasic.

Caracterul compozit al *epicei* e evident prin pluralitatea dogmelor rînd pe rînd exaltate. *Vedele*, de pildă, sunt de cele mai multe ori autoritatea supremă *(pramana)*; dar se întîlnește și afirmația că «Veda e amăgitoare» (XII, 329, 6; citat de Hopkins, *The Great Epic Of India*, p. 91). Pasagiile care trădează opinii sectelor noi — ca de pildă Krishnaismul — aprobă inspirația personală, directă, pe același rang: cuvintele lui Bhisma, inspirate de Krishna, «sunt tot atît de autoritative ca și Veda» (XII, 54, 29—30). Grația e socotită deasupra Scripturei sau scolasticei *(tarka)*, căci ea singură poate ilumina «tainica și ascunsa comunicare a adevărului» (XII, 335, 5).

Acest elment nou, al Grației, e introdus de către secta Bhagavata, a cărei dogmă e revelată în *Gita*. În general, însă, inferența *(anumana)* și revelația scripturală *(shruta)* sunt cele două probe ale validității unui adevăr (XII, 205, 19, etc). Hopkins a adunat și clasificat un imens material ilustrînd această multilateralitate a soluțiilor, dogmelor și mesagiilor din *epică*, cu deosebire din porțiunea «pseudo-epică» a *Mahabharatei*. Această structură cimpozită și vag articulată se explică printr-o colaborare diversă și adesea potrivnică; căci redactarea *Mokshadharmei*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu repetirile, lungimile și inconsistențele ei, a durat poate secole întregi. Porțiunile religioase din această carte (a XII-a) au fost adăugate de șefi de secte noi, fiecare încercînd să exalte și să impună supremația propriilor sale credințe. Dar, după cum vom vedea, tonalitatea acestei *pseudo-epice* e adesea destul de clară: reafirmă pe de o parte monismul upanishadic colorat cu experiențe teiste personale, iar pe de alta deschide larg porțile oricărei soluții soteriologice, care nu se ceartă cu autoritatea Scripturală.

În *Mokshadharma* se întîlnesc nume de școli binecunoscute în India, dar sensul lor e diferit de cel pe care îl vor avea în tratatele filosofice. *Vedanta*, d.p., se referă la *Upanishade* și *Vede*, iar nu la filosofia violent monistă instaurată izbînditor de Shankaracharya. *Nyaya* și *Vaisheshika* au înțelesuri și mai vagi. Totuși, în ceea ce privește elementele *Samkhya* și *Yoga*, din această carte a *Mahabharatei*, un lucru e clar: că aici *Samkhya* și *Yoga* nu sunt *sisteme* filosofice, ci drumuri către liberarea de ciclul existențelor; că *Samkhya*, în *epică* nu înseamnă filosofia pe care o întîlnim închegată și organizată în tratatul clasic al lui Ishvara Krishna, ci orice *cunoaștere metafizică*; iar *Yoga* nu are sensul fixat de Patanjali *(cittavrittinirodha)*, ci înseamnă *orice disciplină practică*, orice *activare* orientată soteriologic. Nu se întîlnește nici diferența care constituie specificitatea sistemelor clasice *Samkhya* și *Yoga*: cea dintîi *ateistă*, cealaltă *teistă*. E de remarcat că *Samkhya* nu înseamnă, în *Mokshadharma*, după cum nu înseamnă nici în *Gita*, disociația sufletului de *prakriti*, iar Yoga nu cunoaște încă precizarea tehnică și fiziologică din tratatul lui Patanjali: *Yoga* înseamnă oriec *activare*, și adesea e sinonim cu «acțiune» *(Gita*, V. 2).

Upanishadele acceptau o singură posibilitate de mîntuire: cunoașterea lui Brahman *(Kaushitaki Upanishad*, I. 4) și acest mesagiu metafizic e leit-motivul întregii literaturi upanishadice. Dar literatura ulterioară acceptă o pluralitate de soluții la problema mîntuirii. Se pare că *Mokshadharma* e un stadiu ulterior al spiritualității upanishadice, cu această nouă precizare: că, alături de alte multe drumuri pentru realizarea dezrobirii de existență, sunt două căi preferabile; cea dintîi prin *cunoaștere*, și se numește *Samkya*, cealaltă prin *practică*, și se numește *Yoga*. De pildă *Gita* (VI. 46—47) recunoaște cinci posibilități de mîntuire: cel care parctică ritualele vedice *(Karmin)*[1], cel care practică înfrînări *(tapasvin)*, cel care e învățat (jnanin; Shankara în comentariul său se referă la Scripturi, *jnânamatra shastrapandityam*, dar termenul implică orice cunoaștere), cel care practică Yoga *(Yogi)* și, deasupra tuturor, cel care e devotat Yogei supreme în Krishna *(madgatenantaratmana shraddavan bhajate)*. Evident, *Gita*, fiind un tratat vishnuit, preferă calea din urmă, devoția mistică, *bhakti* — dar nu spune că celelalte căi de mîntuire sunt zadarnice sau eretice[2]. Acest caracter catolic în ceea ce privește căile de transcendere mundană e evident în întreaga porțiune a *Mahabharatei*, contrastînd cu soluția unică, pur metafizică, oferită de *Upanishade*. *Mokshadharma* și *Bhagavat-Gita* sunt încercări de sinteză a tuturor curentelor spirituale contemporane, exceptînd firește doctrinele eterodoxilor (Buddhism, Jainism) și ale materialiștilor. Structura lor, oarecum fluidă și sincretică, trădează o epocă de efervescențe religioase, de descoperiri și sinteze, în care — poate pentru întîia oară în istoria culturii indiene — se acceptă oficial și pe aceeași treaptă cu soluțiile upanishadice, puncte de vedere care exaltă devoția religioasă, sau alte soluții pentru liberarea sufletului de iluzia durerii existenței.

2. «Înțelepții, familiari cu mijloacele de atingere a liberării, au vorbit despre două metode, *Samkhya*, și *Yoga*» *(Mokshadharma*, cap. 196. v. 7). Bhisma, rugat de Yudhisthira să explice diferența dintre aceste căi, răspunde *(Mahabharata*, XXI, 11038): «Și *Samkhya*, și *Yoga* laudă metodele lor ca mijlocul *(Karana)* cel

---

[1] Dar în *Bhagavad — Gita* II. 44—46 e evidentă lipsa de simpatie față de *Vede*. Acestea sunt numite *«traigunyavishaya»*, adică legate de materie *(prakriti)*, participînd la relativitatea și evanescența tuturor manifestărilor materiale. Krishna spune (II. 46): «pentru brahmanul cunoscător al sufletului, *Vedele* au același folos ca un bazin cu apă în mijlocul unui teren inundat». Afirmația aceasta exprimă perfect spiritul *Bhagavad-Gitei*, antisacrificial și plin de evlavie. Vezi asupra *Gitei* literatura critică citată în bibliografie, îndeosebi studiul lui Jarl Carpenter.

[2] *Mokshadharma*, Ch. 200, v. 23—24, susține că recitatorii (imnurilor) și yoghinii au același scop, dar e posibil că yoghinii ating pe Brahman în viață, în timp ce recitatorii obțin starea aceasta numai după moarte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VERIFICAT
160 1977

mai bun... (11043) ; cei ce se conduc după *Yoga* se întemeiază pe o percepție imediată (mistică, *pratyaksahetava*, cf. Hopkins, *op. cit.*, p. 105, N.I.) ; cei ce urmează *Samkhya* se fundează pe învățăturile tradiționale *(shastraviniscayah)*. Eu socotesc adevărate ambele aceste învățături... (11044) ; urmate conform instrucțiunilor, amîndouă conduc la țelul suprem (11045). Amîndouă au comun puritatea împreună cu înfrînările și milă pentru toate făpturile ; păstrarea jurămintelor stricte e comună amîndurora ; părerile *(darsanam*, opinii), însă, nu sunt aceleași în *Samkhya* și în *Yoga*.»[3].

[3] F. Edgerton, *The meaning of Samkhya and Yoga*, în *American Journal of Philology*, 1929, vol. 47 (n. 177), pp. 27—29. Versurile 11039 și 11040 sunt un veritabil *crux translatoris* și au fost considerate de Hopkins (*Great Epic*, p. 104 și urm.) ca o mărturisire a ateismului *Samkhya* în *Mokshadharma*, apropiindu-se astfel mult cu sistemul clasic al lui Ishvara Krishna, după cum se știe perfect ateist. Dahlman *(Samkhya Philosophie*, p. 5 și urmare) a pus la îndoială ateismul *Samkhyei* primare, dar dovada inexistenții lui în *epică* e adusă definitiv, credem noi, de Edgerton, în articolul citat la începutul acestei note, cu deosebire p. 8 și urmare. Iată textul saskrit : «(11039) aniśvarah Katham mucyed ity evam śatrukarśan avadanti kâranam śraistham yogâh samyag manisinah (11040) / vadanti Kâranam cedam sankhyah samyag dvijatayah» Traducerea lui Hopkins implică o referință evidentă la *Samkhya* prin termenul *anis'varah*, «fără Dumnezeu» ! *anis'varah katham mucyed...* e interpretat de el : «cum de poate fi cineva mîntuit fără Dumnezeu» ? Hopkins crede că întrebarea aceasta e pusă de cei ce practică *Yoga*, și conelude că *Samkhya* era ateistă încă din epoca redactării *Moksha-Dharmei*. Interpretarea lui Hopkins nu rezistă criticei, căci, puține versuri în urmă (11046), Yudhistira întreabă : «Dacă jurămintele, puritatea și mila, și de asemenea roadele (acestor două metode, *Samkhya* și *Yoga)* sunt aceleași, spune-mi de ce opiniile lor nu sunt identice ?» Ori, în 11037, Yudhistira întrebase de *diferența* dintre aceste două metode. De bună seamă că dacă una din ele (Yoga) ar fi fost teistă, iar cealaltă (Samkhya) ateistă — Yudhistira ar fi înțeles deosebirea dintre ele și n-ar mai fi întrebat. În răspunsul lui Bhisma (11047—98) se găsește schițată metoda Yogei, adică *samadhana* (concentrare) și *dharana* (fixare a minții), fără nici o referință la cunoaștere. După ce ascultă această lămurire completă, Yudhistira spune (11099) : «Mi-ai vorbit despre toate cîte privesc calea Yogei *(Yogamarga)* ; spune-mi acum și despre acea metodă *(vidhi)* care e *Samkhya*. Căci tu știi toată *cunoașterea* care se află în cele trei lumi». E de remarcat menționarea «cunoașterii» în legătură cu *Samkya*. În versurile ce urmează întrebării lui Yudhiștira, Bhisma expune metoda *Samkhya*, care e, pe scurt, cunoașterea ; la început a obiectelor (viśayas, 11102 și urm.), apoi a suferinții îndurate de cei care se robesc lor (11108), apoi analiza elementelor trupului și a minții, deosebirea acestora de suflet, și de asemenea cunoașterea naturii lui Dumnezeu (11120), zădărnicia și tranzietoritatea lumii (11125 și urm.) și celelalte motive îndeajuns cunoscute ale *Samkhyei*. În 11158 se vorbește clar despre «metoda cunoașterii a *Samkhyei*» *(jnanayogena samkhyena)*. În 11169 și urmare se povestește cum sufletul disciplinat prin cunoaștere e purtat către *paramatman*, de unde nu se mai întoarce, iar cu 11193 acest nepieritor *atman* «e de natură lui Narayana», adică Dumnezeu. În sfîrșit, v. 11198 încheie : «Nu te îndoi de aceasta : cunoașterea (obținută prin metoda) *Samkhya* e fără egal ; e eternă, neclintită, plină, veșnicul Brahman !». Expresiile folosite de către Bhisma în explicarea *Samkhyei* sunt aceleași ca ale *Upanishadelor*. «Samkhya e forma *(murti*, încarnarea) acestui fără formă (Brahman)» (11203) ; «Narayana (Dumnezeu) susține *(dhârayate)* această străveche, supremă cunoaștere a *Samkhyei*» (11211).

Am urmat argumentul lui Edgerton (pp. 9—10) și e neîndoios că nicăieri nu se găsește nici cea mai ascunsă referință la ateismul *Samkhyei*. Dimpotrivă, găsim accentuat gnosticismul, metafizica *(jnana)* în metoda *Samkhya* ; adesea însuși stilul discursului lui Bhisma imită limba *Upanishadelor*. Termenul *anisvara* din v. 11039 e tradus de către Edgerton prin «suprem, fără stăpîn», căci, asemenea lui *an-uttama*, etc., înseamnă «suprem», fiind sinonim cu *para*, etc., și poate fi aplicat atît lui Brahman cît și sufletului uman (cum e de pildă în *Gita*, XV. 8). *Isvara* și *anîśvara*, «stăpîn» și «fără nici un stăpîn», sunt noțiuni identice. În v. 11408 sufletul e de asemenea numit *anisvara*, «suprem». Traducerea aceasta a lui Edgerton a fost refuzată, fără argumente însă, de A. B. Keith, în *Religion and Philosophy of the Vedas and Upanishads* (Harvard Oriental Series, 1928, vol. II, pp. 543—44).

Hopkins crede că ateismul e afirmat și în alt vers crucial, 11408, dar explicația lui firească e dată de Edgerton. Deosebirea între *Samkhya* și *Yoga* din *epică* pe baza ateismului celei dintîi e susținută și de Oldenberg, *Zur Geschichte der Samkhya-Philosophie*, în *Nach. von der König. Ges. d. Wiss. zu Göttingen*, Ph.-hist. Klasse, Berlin 1917 (pp. 218—247), p. 231.

[Continuare în numărul viitor]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FROM THE CONTENTS :

„Călinesciana" (Studies, Articles and Essays on G. Călinescu by : Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Manolescu, Al. Piru, Nichita Stănescu, D. I. Suchianu, Pavel Ţugui; *Documentary Contributions* by: Nicolae Mecu, C. Popescu-Cadem and Cornelia Ştefănescu) ; *Marginalia to the Theory of Reception* (Livius Ciocârlie) ; *Literary Confessions ;* Anton Dumitriu ; *Myth and Culture — premisses for a comparatistic interpretation* (Dan Grigorescu) ; F. Karlinger on *The Centenary of N. Cartojan ; Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (George Bălăiţă) ; *The dialogue of arts : Salvador Dali* (Ion Biberi); Contemporary Profile: *Harold Pinter;* Inedited texts: *G. Călinescu — Ludwig Tieck.* In this number Marin Sorescu starts *A Library of Romanian Poetry.* Our serial publication of Mircea Eliade's *Doctorate thesis* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

„Călinesciana" (Études, articles et essais sur G. Călinescu par Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Manolescu, Al. Piru, Nichita Stănescu, D. I. Suchianu, Pavel Ţugui; *Contributions documentaires,* de : Nicolae Mecu, C. Popescu-Cadem et Cornelia Ştefănescu) ; *Marginales à l'esthètique de la réception* (Livius Ciocârlie) ; *Confessions littéraires :* Anton Dumitriu ; *Mythe et culture* — premises pour une recherche comparatiste (Dan Grigorescu) ; F. Karlinger sur le *Centenaire N. Cartojan ; Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (George Bălăiţă) ; *Dialogue des arts : Salvador Dali* (Ion Biberi) ; Présences contemporaines : *Harold Pinter ;* Inédit : *G. Călinescu — Ludwig Tieck.* Dans ce numéro, Marin Sorescu inaugure *Une bibliothéque de poésie roumaine.* On continue la publication en feuilleton de la *Thèse de doctorat* de Mircea Eliade.

AUS DEM INHALT :

„Călinesciana" (Studien, Artikel und Essays über G. Călinescu von Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Manolescu, Al. Piru, Nichita Stănescu, D. I. Suchianu, Pavel Ţugui ; *Dokumentarbeiträge* von : Nicolae Mecu, C. Popescu-Cadem und Cornelia Ştefănescu) ; *Marginalien zur Rezeptionstheorie* (Livius Ciocârlie) ; *Literarische Bekentnisse :* Anton Dumitriu ; *Mythos und Kultur* — Voraussetzungen zu einer vergleichenden Interpretation (Dan Grigorescu) ; F. Karlinger über das Hundertjahrjubiläum *N. Cartojans ; Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (George Bălăiţă) ; *Dialog der Künste : Salvador Dali* (Ion Biberi) ; Gegenwärtiges Profil : *Harold Pinter ; Ludwing Tieck* — Unbekannter Text von G. Călinescu. Dieses Helf enthält den ersten Teil einer *Bibliothek rumänischer Dichtung* von Marin Sorescu. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton der *Doktorarbeit* von Mircea Eliade.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ :

„Кэлинесчиана" (Исследования, статьи и очерки : Зое Думитреску-Бушуленга, Николае Манолеску, Ал. Пиру, Никита Стэнеску, Д. И. Сукиану, Павел Цугуй ; *Документальные вклады :* Николае Меку, К. Попеску-Кадем и Корнелия Штефэнеску) ; *Заметки о теории Ганса Роберта Яусса* (Ливиус Чокырлие) ; *Литературные исповеди :* Антон Думитриу ; *Миф и культура* — предпосылки сравнительной интерпретации (Дан Григореску) ; Ф. Карлингер о *столетия Николая Картожана ; Почему пишу ? Во что верю ?* (Джордже Бэлэицэ) ; *Диалог искусств : Сальвадор Дали* (Ион Биберь) ; Современный профиль : *Гаролд Пинтер ;* Неизвестные страницы *Дж. Кэлинеску — (Лутвик Тик).* В этом номере Марин Сореску начинает *Библиотеку румынской поезии.* Продолжается издание в фельетона *Докторской диссертации* Мирча Элиаде.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 32, fascicula III, pp. 253—412

Lei 30

În numărul viitor:

- Poetica unui text caragialian : *Grand Hotel «Victoria Română»*
- Marin PREDA — paradoxul despre actor
- *Profil contemporan :* Emil TURDEANU
- Date noi despre *Cronica lui Ştefan cel Mare*
- Inedit: Mihail SEBASTIAN — *Oamenii politici în literatură*
- *Textul şi interpretul* în viziunea lui Jean STAROBINSKI

Administraţia revistei
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei, 125, sector 1, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro